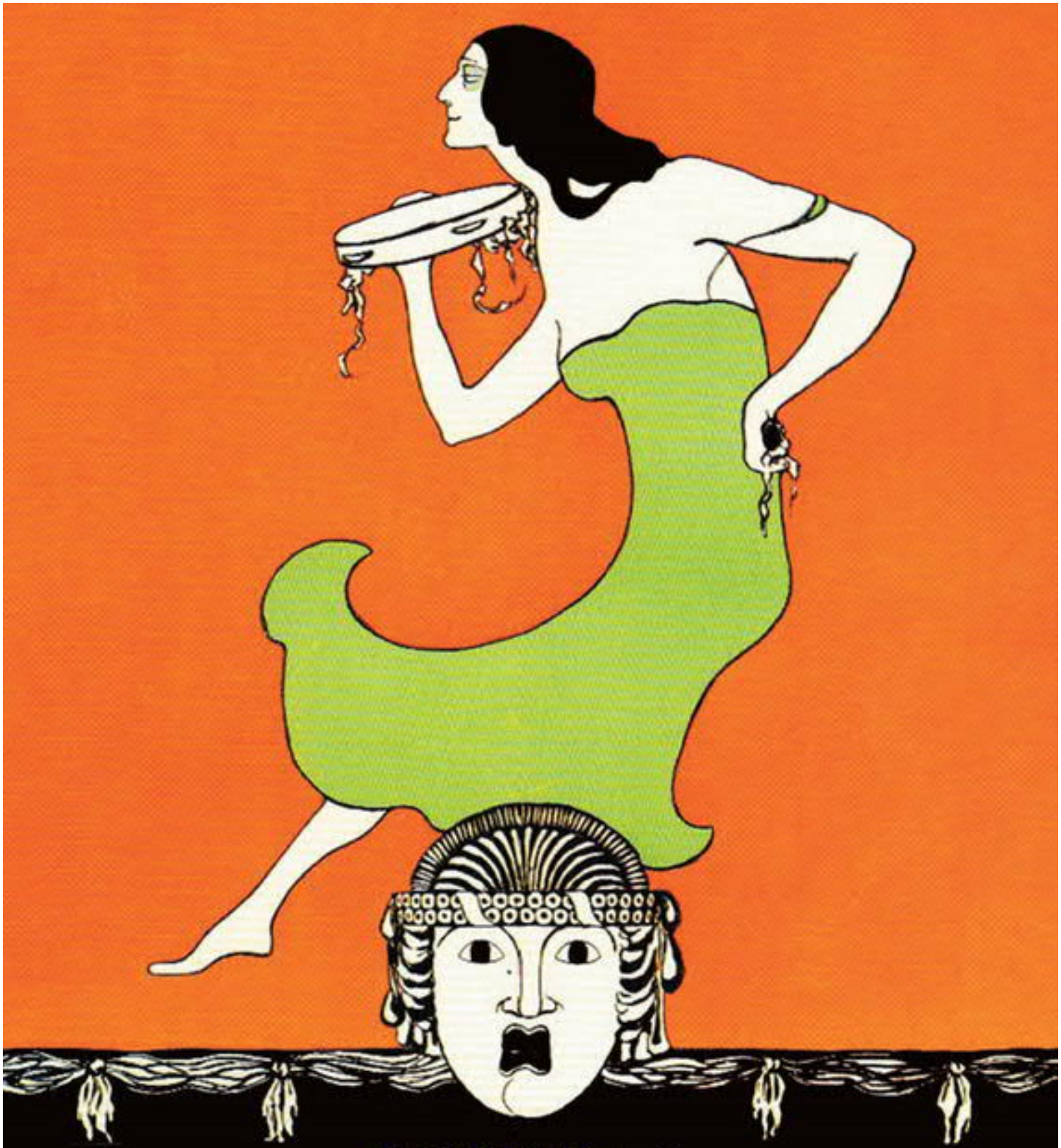

РУССКАЯ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

1908 – 1918

Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908-1918

«Высшая Школа Экономики (ВШЭ)»

2017

УДК 7.03
ББК 71

Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908-1918 / «Высшая Школа Экономики (ВШЭ)», 2017

ISBN 978-5-7598-1593-8

Коллективная монография представляет собой первое в истории литературы многоаспектное исследование русской развлекательной культуры Серебряного века. В книгу также включены малоизвестные и никогда не публиковавшиеся ранее тексты из репертуара кабаре и театра миниатюр. Издание рассчитано на специалистов по истории культуры Серебряного века и на студентов, но привлечет внимание и широкого круга читателей — всех, кто интересуется культурой этого периода.

УДК 7.03
ББК 71

ISBN 978-5-7598-1593-8

, 2017
© Высшая Школа Экономики (ВШЭ), 2017

Содержание

От составителей 7
Вводный очерк 9
Часть I 15
Символическое жизнетворчество как развлечение 15
Развлечение или инфернальный локус? 22
Демонизация развлечений в литературе символизма: театр, бал, ресторан, казино 22
Мотивы ада в текстах о развлечениях 24
Временные и пространственные границы 25
Набор сюжетов 27
Толстой: критика культуры развлечения в европейском контексте 33
«Боязливые хлопоты»: растиражированный человек 33
Человек развлекающийся – заказчик и потребитель неподлинного искусства 35
Обстановка: фон и ширма 36
Критика китча 38
Заключение 40
Часть II 42
Детские журналы Серебряного века: поэтика развлечений 42
Юрий Слёзкин: между массовой литературой и литературой масс 56
«Купидоновы проказы» (1913): Мисс и Потёмкин 67
Приложение 78
Женская культура как развлечение мужчин[278] 93
«Бумажный театр»: фельетонные буффонады Виктора Буренина 107
Истоки фельетонного театра В.П. Буренина 107
Константы буренинских карикатур 109
Боборыкин, Краевский и Семевский 111
Синтез стилей в театре пародий 112
Двойной репертуар» в театре Буренина 113
«Потешный театр» Буренина 120
История в фельетонных декорациях 123
«Хаджи-Мурат» на музыкальной сцене 132
Танец как форма развлечения: праздник Ирода и танец Саломеи в русской культуре Серебряного века 138
От бестселлеров литературы Серебряного века к кинохитам и авторскому стилю в кино: фильм «Ключи счастья» Я. Протазанова и В. Гардина по одноименному роману А. Вербицкой 148
Эквиваленты звука в немом кино 156
Часть III 165
«Веселые вечера» «художественников»: о капустниках МХТ в первое десятилетие XX века «Малое искусство» 165
Жизнь и смерть мхатовских капустников 166

Куплеты 1-ого капустника на елочку, 22 января 1902 года 167
«Вся капиталистическая Москва» 175
«Капустники» как лаборатория театральной работы 178
К истории русского кабаре 182
Феномен Чуж-Чуженина: юрист на кабаретной сцене 195
Приложение 218
Театрократия Н. Евреинова и «Кривое зеркало» 235
Творчество сатириконцев и русская эстрада 245
Владислав Ходасевич и писатели его круга в театре миниатюр «Летучая мышь» 251
М.М. Фокин и Вс.Э. Мейерхольд – авторы неосуществленного балета-пантомимы «Лебедь» (1910-1912) 265
«Лебедь» Вс.Э. Мейерхольда 266
«Лебедь» М.М. Фокина 268
Приложение 271
Наброски о летних театрах Серебряного века 277
Сведения об авторах 297

Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908-1918 Составители *Нора Букс, Елена Пенская*

Составители *Нора Букс, Елена Пенская*

Ответственный редактор *Ефим Курганов*

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики <http://id.hse.ru>

В оформлении обложки использована афиша Театра миниатюр в Санкт-Петербурге. Неизвестный художник. Начало XX века (Russian Graphic Design 1880-1917. London: Studio Vista, 1990, p. 47)

От составителей

В предлагаемой вниманию читателя коллективной монографии сделана попытка реконструкции широкого контекста развлекательной культуры Серебряного века, в которой возник и утвердился феномен нового театра, и вместе с тем – изучения разных срезов этой культуры. Книга открывается вводным очерком, посвященным появлению кабаре и театров миниатюр в России и их оценке как центрального звена всей развлекательной культуры Серебряного века. Новый театр конденсирует разные проявления этой культуры и, в свою очередь, влияет на ее эволюцию.

Монография разделена на три части. Первая – «Развлечения и развлекательность: pro et contra» – описывает толкование развлекательности и отношение к ней как к наметившейся в культуре тенденции, которая сложилась в этот период в литературной среде, в том числе у символистов.

Вторая часть – «Жанры и формы развлекательной культуры» – посвящена проявлениям идеи развлекательности, внедрившейся в разные области культуры и искусства, в частности – в периодику, ставшую важным источником формирования литературных сил новой театральной эпохи и разрастающейся массовой литературы. Речь пойдет о детских журналах этого периода, в которых осязаемо наметился поворот от дидактизма и морализаторства к развлекательности; о женских газетах и журналах, осваивающих драматургические приемы диалога с читателем и использующих в своей журналисткой практике женские авторские маски; о разыгрывании своеобразной буффонады в фельетоне известного автора этого жанра В. Буренина; о создании им фельетона-фарса, фельетона-пародии и о непосредственной связи этих журнальных «аттракционов» с деятельностью современных Буренину драматургов.

Во второй части читатель найдет также рассказ об уникальных развлекательных изданиях, где стилизованные рисунки и литературная миниатюра образуют изысканный комический и эротический художественный дуэт. Там же помещены материалы о соседствующих и непосредственно перетекающих в программы театров миниатюр таких жанров театрального искусства, как оперетта и танец. Пример известной русской оперетты «Хаджи-Мурат», почти четверть века игравшейся на сцене, а ныне прочно забытой, позволит реконструировать эволюцию художественных вкусов потребителей развлекательной культуры конца XIX и первого десятилетия XX века, когда на сцене с успехом играется пародийное продолжение оперетты в форме фарса-водевиля «Хаджи-Мурат наизнанку», тоже, впрочем, созданного еще в веке минувшем. Рассказ о танце Саломеи, самом знаменитом женском танце модернизма, формулирует несомые им мажорные художественные мотивы эпохи, вызванные скандалы и триумфы, в которых, как в зеркале, отразились эстетические и идеологические конфликты времени, воссозданные на русской развлекательной сцене. Проблематика женской судьбы и связанные с ней вопросы женской эмансипации сближают театральный и кинорепертуар, актуальность их объясняет экранизацию бестселлера А. Вербицкой на эту тему. История создания и частичная реконструкция первого русского сериала на основе документов и сохранившегося фрагмента фильма вводит это кинопроизведение в историю русского немого кинематографа. Замыкает вторую часть философский этюд о визуальных эквивалентах звука, которые создает немое кино.

Третья часть книги – «Развлекательность как художественная доминанта нового театра». Авторы работ, включенных в эту часть, стремятся проследить последовательность появления первых новаторских сцен, среди которых очевидно выделяется артистический капустник МХТ, содержащий многие элементы кабаре. Далее кабаретный универсум рассматривается с точки зрения порождаемых им философских категорий и богатейшего гипер-

текста, который складывается в его артистическом пространстве. Возникновение новаторского по своей природе театра миниатюр спровоцировало большой приток к нему новых творческих сил.

К сожалению, на сегодняшний день кабаретная драматургия, яркая и многожанровая в большинстве своем, не собрана и не описана, а ее авторы забыты. В книге делается попытка возвращения популярного в свое время театрального имени – Чуж-Чуженин. За этим псевдонимом скрывался известный юрист, профессор права Н.И. Фалеев. В материале о нем реконструируется творческий путь и републикуются некоторые забытые тексты этого автора. Далее рассматривается оригинальная концепция режиссуры Н. Евреинова, одного из знаковых художественных руководителей и драматургов малой развлекательной сцены, и воплощение его теоретических работ в театральной практике, в частности, на примере одного, но, пожалуй, самого знаменитого спектакля – «Ревизор».

Мы уже упоминали о роли периодики в развитии театров миниатюр, но особое внимание в книге уделено роли «сатириконцев», ставших успешными авторами пародийной развлекательной сцены. Наравне с молодыми сатириками для кабаре писали такие серьезные литераторы, как В. Ходасевич, Т. Щепкина-Куперник, Б. Садовской, Любовь Столица. Об этой малоизвестной части их творчества также идет речь в заключительной части книги. Поиск нового сценического языка отличал художественные решения кабаретных миниатюр. Эффектно реализован сценический гротеск при постановке Вс. Мейерхольдом пантомимы «Шарф Коломбины» в кабаре «Дом интермедий». Продолжением ее должна была стать пантомима «Лебедь», оставшаяся, однако, неосуществленной. О разработке этого неизвестного и не поставленного спектакля тоже рассказано в книге. Завершает третью часть монографии материал о летних театрах, до сих пор не подвергавшихся сколько-нибудь обстоятельному изучению.

Настоящая монография – первое в истории литературы многоаспектное осмысление развлекательной культуры Серебряного века, сделанное большим коллективом авторов.

Составители сердечно благодарят редактора книги Т.В. Соколову, чьи высокий профессионализм, эрудиция и вдумчивая, скрупулезная работа с текстом спасли нас от многих промахов, и блестящего филолога Е.Я. Курганова, чьи советы и поддержка просто неоценимы.

Нора Букс, Сорбонна,
Париж Елена Пенская,
НИУ ВШЭ, Москва 2017 г., январь

Вводный очерк

Нора Букс

В истории русской развлекательной культуры есть свое особое «золотое» десятилетие, не сравнимое ни с каким другим временем ни по оригинальности и разнообразию форм, ни по числу ярких талантов, ни по самой масштабности общего праздника искусств, развернувшегося в обеих столицах и в провинции. Это 1908-1918 гг.

У этого десятилетия есть свой сюжетный путь с завязкой, кульминацией и развязкой, есть и свой драматургический центр, который занимает театральное зрелище совершенно новой экспериментальной формы – артистическое кабаре. Утверждаясь на русской почве, эта форма видоизменялась; исчезали столики для публики, и там, где это произошло, кабаре стало называться театром миниатюр. Именно в пределах данной формы как раз и возник синтез разных искусств – музыки, литературы, актерского мастерства, вокала, танца, живописи, а также журналистики, журнальной карикатуры, новорожденного кино и моды.

«Легкие» жанры, соотносимые с развлекательной культурой, были любезны русской публике и ранее. В начале 1870-х годов мода, пришедшая из Франции, принесла увлечение опереттой[1]. В России возник театр «Буфф» – опереточные антрепризы М.В. Лентовского, создателя русской оперетты, С.А. Пальма, Я.В. Щукина и др. Популярны были и такие порождения французской сцены, как водевиль[2]и фарс. Немалым успехом у публики пользовался куплетный жанр, выступления рассказчиков (достаточно назвать И.Ф. Горбунова, автора и исполнителя короткого рассказа, часто импровизированного), артистов-концертантов, таких популярных исполнительниц старинных и цыганских романсов, как А.Д. Вяльцева и Н.И. Тамара.

В первое десятилетие XX века появляются театры фарса («Невский фарс», «Летний фарс») и кафешантаны[3]. Эти легкие жанры воспринимались как искусство низкого ряда: «В фарсе все смеются <…>, а уходят из театра чуть-чуть с раскаянием за эту уступку непредвиденным обстоятельствам», – писал критик[4]. И публика, и сам театральный мир относились к легким жанрам с большой долей высокомерного презрения. Это проявлялось даже в том, что актеров фарсов, оперетт, кафешантанов предпочитали не приглашать на большие театральные торжества.

Так, зимой 1908 г. в Москве, в комиссии, обсуждавшей порядок чествования А.И. Южина-Сумбатова, отдельно рассматривался вопрос о допущении артистов фарса на банкет. Александр Кугель, влиятельный театральный критик и редактор журнала «Театр и искусство», писал по этому поводу: «Не место красит человека, а человек – место. Всё, существующее в области искусства, “разумно”, то есть имеет свое оправдание в известных свойствах человеческого духа»[5].

Защищая артистов легкого жанра, А.Р. Кугель становится и на защиту самих жанров: «Утилитарность в искусстве явилась результатом разрыва с античным миром, с полнотой его чувствования, жизнерадостности, с его пантеизмом. До сих пор мир еще не омыт от идеи “полезности”, водворившейся на развалинах античного мира. У нас в России сильнее, чем

[1] См. об этом замечательную книгу М.О. Янковского, сохранившую и по сей день свою научную ценность: [Янковский, 1937].

[2] См. подробнее: [Литвиненко, 1999].

[3] См. подробнее: [Уварова, 2013].

[4] [Долгов, 1907, с. 523].

[5] [Кугель, 1908, с. 100].

где бы то ни было, предания византизма, а культура имеет специально служебную роль – борьбу с несовершенствами государственного и социального строя <…>. И сейчас, думая об искусстве, думают о "полезном" искусстве и искренне удивляются, кому нужно комическое, просто как комическое, и веселое, просто как веселое»[6].

Именно Кугель на страницах своего журнала разворачивает целую кампанию по реабилитации смеха и легких жанров на театральной сцене. Он писал: «У нас смех изгонял византинизм, потому что смеяться – грешно <…>. А в смехе – луч эллинизма, жизнерадостного оптимизма, в смехе – оправдание жизни, ее примирение.

Смех – это торжествующая песня инстинкта жизни»[7]. Между тем, как замечает Кугель, «смех на сцене почему-то отнесен к театрам второго и третьего разбора, к нему относятся снисходительно как к слабости <…> платим за это деньги, но уважать не уважаем»[8]. Кугель приглашал зрителя к размышлению: «Полутон смеха, – писал он, – вот в чем различие между культурным и некультурным "веселым" театром»[9]. И творческую задачу нарождающихся сцен, Кугель видел «главным образом в том, чтобы поднять эстетическое значение смеха»[10].

Эстетизацию смеха осуществил возникший в России театр миниатюр, для которого одним из главных направлений стала пародия по отношению к искусству каноническому, такому как опера, балет, драматический театр, а также различная режиссерская стилистика, драматические сюжеты и приемы и просто конкретные театральные постановки, шаблоны кинематографа и искусство танца. Творчество театров миниатюр формировало не просто новый тип спектакля, но и новое отношение к современному театральному искусству, новую форму реакции на зрелище. Это были интеллектуально и художественно изысканные новаторские сцены. В отличие от парижских кабаре, возникших в первую очередь как социальная и уж потом эстетическая оппозиция буржуазному салону, кабаре и театры миниатюр в России явились поначалу абсолютно элитарным художественным феноменом, обращенным в первую очередь к самому искусству.

Их история начинается 6 декабря 1908 г.[11], когда вечером в Театральном клубе в Юсуповском особняке на Литейном, одна за другой состоялись премьеры двух кабаре – «Лукоморья» и «Кривого зеркала». Создателем первого был Вс. Мейерхольд; второго – актриса Малого театра Зинаида Холмская. К участию были привлечены лучшие молодые театральные и литературные силы столицы. За Холмской стоял ее муж, А.Р. Кугель, один из организаторов и авторов «Кривого зеркала». Он писал для театра пьески, участвовал в постановках как режиссер (на его вмешательство в художественное руководство театром неоднократно жаловался Н. Евреинов[12], ставший в 1910 г. режиссером «Кривого зеркала»). Кугель – критик и теоретик театра – дал название новому жанру: театр миниатюр. На страницах своего журнала он обосновал причины появления и особенности новой сценической формы.

«Почему миниатюра, спросите вы меня, и что я под ней подразумеваю? – писал Кугель. – Я нахожу, что театр по многим причинам не может избежать общей тенденции к миниатюре, которую мы наблюдаем в области искусства. Многотомные романы встречаются все реже и реже <…>. Вся газетная и в огромной части журнальная литература, поглощающая столько талантливых сил, есть в сущности искусство миниатюры. Вырабатывается особый прием, особая манера, особый способ концентрации материала, особая эскизность и

[6] [Там же].

[7] [Кугель, 1908, с. 892].

[8] [Кугель, 1910, с. 220].

[9] [Там же, с. 221].

[10] [Там же, с. 220].

[11] См. подробнее: [Тихвинская, 1995]. Первая и пока единственная монография на эту тему.

[12] [Евреинов, 1998, с. 137-138, 152-153, 158-159].

в то же время особая меткость слова и экономия средств. Я не вижу причин почему в театре должно быть иначе»[13].

Роль Кугеля и его журнала в развитии русской развлекательной культуры одна из центральных. Личность Кугеля, его вклад, как и роль его журнала в развитии театра легкого жанра не описаны и не осмыслены до сих пор. До сих пор также не собран весь корпус текстов театра миниатюр. Но работа эта началась[14].

Театр миниатюр явился истинной энциклопедией малых форм. Это была своего рода глубинная эстетическая революция, которая пусть и не во всем, но во многих отношениях сфокусировала русскую развлекательную культуру 1908-1918 гг., определив ее неповторимость.

Искусство миниатюризации текста оттачивалось, по мнению того же Кугеля, в прессе. В газетах регулярно публиковались прозаические и стихотворные литературные произведения небольшого формата. Для них стали практиковаться даже особые рубрики – такие, как «Маленькая хроника» в журнале «Театр и искусство» или «Маленький фельетон», которая к 1913 г. сделалась в газете «День», например, постоянной. Источником для приемов театральной миниатюры были сатирический фельетон, рождающий комические маски, сама сатирическая периодика и особенно журнал «Сатирикон»[15], где совершенствовалось искусство шаржей, карикатур и пародии. Многие авторы этого журнала – А. Аверченко, Н. Тэффи, П. Потёмкин, С. Горный, Вл. Азов и др. – активно писали для кабаретной сцены. Сочиняли для нее и Ф. Сологуб, М. Кузмин, Л. Андреев, Е. Чириков.

Всё это наравне с кинематографом и театрами разных жанров не только создавало контекст для возникновения и расцвета театра миниатюр, но и по-своему втягивалось в его орбиту, состыковывалось, переплавлялось в форму спектакля, большей частью пародийного.

Фактически почти сразу же началась рефлексия о природе нового театрального явления. Участники и деятели развлекательной культуры быстро поняли, что произошел взрыв: развлекательная культура в России вступила в качественно новый этап.

«На подмостки таких театров следует смотреть не как на переходную ступень в театр, но, скорее, наоборот – как на одну из граней нового театра, – писал Кугель. – Все, что слишком интимно, тонко, индивидуально, капризно и своенравно в своем творчестве, что изысканно и не годится для большой толпы, что литературно образованно и потому скучновато для мещанской публики, – все это стремится в “кабаре”. Это самое ответственное, но в то же время и независимое искусство»[16].

В 1909 г. на одном из собраний Всероссийского литературно-драматического и музыкального общества имени А.Н. Островского журналист Л.М. Василевский едва ли не первым заговорил о закономерной связи нового театра и кинематографа и о возможностях их художественного сближения[17].

В самом деле, появившийся кинематограф не породил, конечно, но подстегнул назревавшую эстетическую революцию, главным завоеванием которой было возникновение театра миниатюр. Кинематограф стал для новой сцены важным художественным источником и структурирующим образцом. Театр миниатюр пародировал кинематограф, его тема-

---

[13] [Кугель, 1908, с. 893].

[14] В качестве примеров ценнейших публикаций на тему по сбору и описанию драматургии кабаретной и эстрадной сцены следует назвать следующие: [Известная и неизвестная эстрада.., 2010; Щербатов, 2014]. Нельзя также не упомянуть два номера журнала «Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies», посвященные творчеству П. Потёмкина и включающие публикацию уникального собрания его пьес; см.: [Slavic Almanac, 2011; 2012].

[15] См. подробнее: [Брызгалова, 2006].

[16] [Негорев, 1908, с. 854]. Н. Негорев – один из псевдонимов А.Р. Кугеля.

[17] См.: [Без подписи, 1909, с. 7].

тические и изобразительные штампы, и вместе с тем подражал ему, реформировал показ спектаклей по модели кинематографа.

Тот же Л.М. Василевский, в том же 1909 г., разъяснял в газете «Речь»: «Жанр миниатюры не ограничен никакими рамками, все подойдет: и маленькая драма, и водевиль, и оперетта, и рассказ в лицах, и бытовая картинка, и танцы, и кинематограф!»[18] И это было наблюдение не просто об открытости новой театральной формы, но о некой ее суммарности, конденсации, художественной переплавке в новый тип зрелища.

Для профессионалов театрального дела, таких как Вс. Мейерхольд, новая сцена стала своеобразной экспериментальной лабораторией, где придумывались и осваивались новые приемы выразительности, формировался новый язык театра. Такова была его постановка пантомимы «Шарф Коломбины» (1910) на сюжет пьесы А. Шницлера «Покрывало Пьеретты» в кабаре «Дом интермедий».

«Инсценируя “Шарф Коломбины” Мейерхольд создавал по сути дела последовательный и законченный во всех частях манифест условного театра», – считает исследователь[19]. Дилетантов новая сценическая площадка кабаре и театра миниатюр привлекала своей экспериментальностью, отсутствием строгих правил и норм. Немало любителей впоследствии стали авторами талантливых остроумных пьесок (Б. Гейер, Чуж-Чуженин (Н. Фалеев), В. Мазуркевич, В. Раппопорт и др.), композиторами одноактных опереток совершенно новаторских форм (В. Эренберг, В. Пергамент и др.), артистами, танцовщиками (Икар – Н. Барабанов).

Театр миниатюр породил новые жанры (часто жанры-гибриды, такие как фарс-водевиль, оперетка-куплетино, балет-пантомима, обычно одноактные), новые темы, большей частью черпаемые из самого искусства, и новую манеру исполнения, где доминантой были пародия и гротеск. Высокая смысловая плотность малой формы стимулировала новаторские поиски сценического языка и приемов выразительности. А дробность, фрагментарность, структурная подвижность представления создавали эффект изыскано нового неконвенционального спектакля.

О кабаретной сцене много писали в прессе, но первую попытку теоретически осмыслить новую форму сделал М.М. Бонч-Томашевский в большой статье «Театр пародии и гримасы»[20], опубликованной в журнале «Маски». Он перечислил главные черты, присущие, по его мнению, новому театру: «замена принципа сценической рампы принципом атмосферы зрелища»[21]; требование, «чтобы в лицедее соединялись разных категорий таланты»[22]; импровизационность номеров, вызывающая у зрителя чувство присутствия при творческом процессе; и центральная фигура конферансье, обеспечивающая фузиональность зала и сцены. Поскольку в России, по совершенно справедливому наблюдению Бонч-Томашевского, привилось «не “cabaret artistique” парижан, а “Überbrettl” Берлина и Мюнхена»[23], вместо кабаретной импровизации (исключение составляет практика артистического кабаре «Бродячая собака») русский зритель увидел «триумф театра пародии и сатиры»[24].

---

[18] [Василевский, 1909, с. 5].

[19] [Щербаков, 2014, с. 48].

[20] [Бонч-Томашевский, 1912-1913]. Статья переделана из доклада, прочитанного автором во Всероссийском литературно-драматическом и музыкальном обществе имени А.Н. Островского в Санкт-Петербурге. Бонч-Томашевский Михаил Михайлович (1887-1939) – кинорежиссер, активный деятель кабаретной культуры, писал для кабаре и о кабаре, ставил спектакли, участвовал в организации кабаре «Дом интермедий» Вс. Мейерхольда (1910), а позднее, в 1916 г., возглавлял кабаре «Мозаика» и «Жар птица» в Москве. Издавал журнал «Маски»; в 1915-1916 гг. снимал кинокартины.

[21] [Там же, с. 21].

[22] [Там же, с. 21].

[23] [Там же, с. 35].

[24] [Там же, с. 35].

В свою очередь, театр миниатюр сформировал новую публику, новую традицию посещения и рецепцию театрального зрелища, вписал веселый театральный праздник в повседневность. Но начав с «интимного» и элитарного, театр миниатюр эволюционировал в массовый.

Успех первых кабаре и театров миниатюр способствовал их быстрому распространению в столицах и в провинции. Уже в 1912 г. Кугель писал: «С театрами миниатюр произошло самое неприятное: они вульгаризировались. Идея в основе своей крайне аристократическая стала, в полном смысле, достоянием и игралищем черни»[25]. Это во многом объяснялось самим успехом новых сцен, позаимствовавших у кинематографа систему повторяющихся сеансов, возможность войти в зал не в начале представления и досмотреть пропущенное потом, разнообразие сюжетов и дешевизну билетов. Сделавшись доступными для уличной толпы, театры оказались во власти ее вкусов. Ситуация рождала вопрос: уцелеет ли феномен художественной миниатюры как явление элитарного театра или превратится в факт массовой культуры? К 1913 г. в России насчитывалось уже около 250 таких малых сцен[26]. Но настоящий бум этих театров был еще впереди, и он пришелся на период Первой мировой войны, а особенно – на 1915-1916 гг. Желая заработать на смехе и веселье, сделавшимися ходовым товаром, открывать театры миниатюр стали люди случайные, далекие от искусства – например, бывшие рестораторы, которые не могли больше зарабатывать на продаже спиртных напитков из-за введенного во время войны сухого закона, разного рода купцы и торговцы. Новую ситуацию, возникшую на театральном рынке, остроумно показал в пародийной пьеске «Театр купца Епишкина» Е.А. Мирович (Дунаев). Но наравне с обесценивающимся искусством новооткрывшихся театров, превратившимся в развлечение масс, продолжали работать такие сцены, как «Кривое зеркало», «Летучая мышь», Троицкий театр, Никольский, «Мозаика» и др., ничуть не снизившие высокий художественный уровень своих спектаклей.

Однако счастливое десятилетие было прервано революцией. Театр-кабаре кое-как выжил и даже дотянул в Советской России до начала 1920-х годов, а в эмиграции – до 1940-х, но это уже другая история. Яркая, разноцветная развлекательная культура Серебряного века осталась замкнутой в амфоре своего времени.

Литература

[Без подписи]. Русская жизнь. Кровавые кошмары // Речь. 1909. 14 марта. С. 7.

Бонч-Томашевский М.М. Театр пародии и гримасы // Маски. Ежемесячник искусства театра. 1912-1913. № 5. С. 20-38.

Брызгалова Е. Творчество сатириконцев в литературной парадигме Серебряного века. Тверь: Изд. Алексей Ушаков, 2006.

Василевский Л. Новинки Литейного театра // Речь. 1909. 16 февраля. С. 5.

Долгов Н. Мысли о фарсе // Театр и искусство. 1907. № 32. 12 августа. С. 523-524.

Евреинов Н. В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1998.

Известная и неизвестная эстрада конца XIX – начала XX веков. Каталог фонда цензуры произведений для эстрады / сост., вступ. ст., подгот. текста (приложение) А.А. Лопатина. СПб.: Балтийские сезоны, 2010.

Кугель А. Заметки // Театр и искусство. 1908. № 5. 3 февраля. С. 99-101.

Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 10. 7 марта. С. 219-221.

[25] [Homo novus, 1912, с. 491]. Homo novus – псевдоним А.Р. Кугеля.

[26] [Ростиславов, 1913, с. 39].

Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. № 50. 11 декабря. С. 892-894.

Литвиненко Н. Старинный русский водевиль: 1810-е – начало 1830-х годов. М.: Ин-т искусствознания, 1999.

Негорев Н. [Кугель А.Р.] Театр миниатюр // Театр и искусство. 1908. № 48. 30 ноября. С. 854-856.

Ростиславов А. О театрах миниатюр. Старые и новые шаблоны // Русская мысль. 1913. Апрель. С. 39-43.

Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М.: РИК «Культура», 1995.

Уварова Е. Истоки Российской эстрады. М.: Вузовская книга, 2013. *Щербатов В.* Пантомима Серебряного века. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2014.

Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М.: Искусство, 1937.

Homo novus [Кугель А.Ф.] Заметки // Театр и искусство. 1912. № 24. 10 июня. С. 489-491.

Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2011. Vol. 17. No. 1.

Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2012. Vol. 18. No. 2.

© Букс Н., 2017

Часть I
Развлечение развлекательность: pro et contra

Символическое жизнетворчество как развлечение

Николай Богомолов

Если мы поставим себе задачей понять, что такое развлечение вообще, как тип человеческой деятельности, то довольно скоро выяснится, что нынешний смысл слова далеко не совпадает с тем, который существовал с XVIII века. Современный словарь толкует его двояко, но практически единообразно: или как существительное от глагола «развлечь», то есть «доставить кому-нибудь удовольствие приятным и веселым занятием», или «то, что развлекает, доставляет удовольствие»[27].

Очень похоже трактует понятие и «Большой академический словарь русского языка», однако следует отметить, что он фиксирует в данном случае значения исключительно XIX и начала XX века (Н.Г. Чернышевский, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.Н. Островский, А.Ф. Писемский, А.И. Куприн; однокоренной глагол употреблял Д.И. Писарев, говоря об И.С. Тургеневе; самое позднее – В.К. Арсеньев, в книге «В горах Сихотэ-Алиня», то есть конец 1900-х или самое начало 1910-х годов), и если мы вдумаемся в смысл этих словоупотреблений, то легко обнаружим, что в список развлечений попадают и чтение, и посещение театра, и прием гостей, и посещение собраний, и любовная интрига, и даже (согласно Куприну) «писание своих мемуаров и повестей». И тогда, вероятно, стоит прислушаться к Далю в версии Бодуэна де Куртенэ, который наряду со значениями «забава, потеха» дает и еще одно: «занятие для отдыху от умственного труда или от забот»[28].

Тем самым чистое и беспримесное развлечение-удовольствие, к которому мы привыкли сегодня, индустрия развлечений обретает возможность, а то и необходимость восприниматься как перемена занятий, вовсе не обязательно связанная с отрешением от главных интересов, волнующих человека, а деятеля культуры тем более. В известном смысле можно понимать развлечение подобно тому, как Ю.Н. Тынянов понимал пародию: «<…> Пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия»[29]. Африканские путешествия и война для Гумилёва были таким же развлечением, как покорение многочисленных девиц, нюханье эфира или прогулки по Царскому Селу с собакой Молли, поскольку они отвлекали его от основного жизненного дела – писания стихов и прозы.

Впрочем, тут верно и обратное. Если прогулки с собакой, сколько мы знаем, не послужили материалом ни для каких творческих достижений, то и любовные интриги, и война, и путешествия создавали почву для выявления самых разнообразных свойств таланта Гумилева. Развлечение уравнивалось с «делом величавым».

Как нам представляется, именно такое амбивалентное отношение к развлекательной культуре было характерно для главных писателей русского символизма. Наверное, проще всего было бы говорить о развлечениях этого круга на основании творчества кого-либо писателя не первого ряда – например, В. Пяста, у которого высокий символизм (скажем, иванов-

[27] [Лопатин, Лопатина, 2007, с. 643].

[28] [Даль, 1903, стб. 1484].

[29] [Тынянов, 1977, с. 201].

ская «башня» и Академия стиха) соседствует с «Башенным театром», сочинением «жор» и бегами. Но мы попробуем в заданном темой духе интерпретировать творчество и жизненные устремления некоторых писателей первого ряда.

Не будем касаться К.Д. Бальмонта, чей весьма оригинальный (но при этом наложивший явный отпечаток на кружок московских символистов) образ жизни вообще может быть истолкован как резкий и мгновенный переход от всепоглощающего дела к предельному даже не развлечению, а отрешению от жизненных реальностей в череде скандалов, любовных историй и прочих, часто совсем уж не укладывающихся в традиционные представления о приличиях эксцессов. Попробуем посмотреть с этой точки зрения на жизнь В.Я. Брюсова «героического периода» его творчества – со второй половины 1890-х до конца 1900-х годов.

Отбросим воспоминания страстных поклонников, желающих представить поэта в наиболее привлекательном виде, и обратимся к собственным его документам или воспоминаниям тех, кто заведомо хотел быть объективным (другое дело, насколько это получалось). Первым и главным из таких мемуаристов считается (порою справедливо) В.Ф. Ходасевич. Так вот, если читать его воспоминания, то получается, что развлечения Брюсова, помимо традиционных выпивки и любовных приключений, состояли в поедании пирогов с морковью и в не слишком удачной карточной игре. Меж тем дневники и переписка Брюсова, а также воспоминания Н.И. Петровской рисуют иную картину.

Начнем с воспоминаний. Если для Ходасевича общественная деятельность Брюсова (преимущественно руководящая) выглядела исключительно ареной приложения его личных амбиций, то Петровская воспринимала ее иначе: «Он был странно охвачен страстью общественной деятельности и в этот тусклый костер <…> бросал немалую часть себя. Художественный кружок, рефераты, заседания, суды чести, участие в художественных президиумах, редакция “Скорпиона”[30], “Русской Мысли” – все это поглощало у короткого вообще человеческого дня дни и часы. Я как-то спросила одного молодого поэта:

– Каким представляет себе ваше поколение В. Брюсова в реальной жизни?

– Размеренным, конечно, методичным…

Рассказывают, например, что он писал стихи, запираясь, как в башне, у себя в кабинете, требуя вокруг абсолютной тишины, писал по хронометру, от такого-то до такого-то часа…

Смешно, но так думали и так думают многие»[31].

В нашем контексте актуальность этого фрагмента состоит в следующем: для стороннего наблюдателя деятельность Брюсова заключалась в строгом разделении работы и развлечения, что в дальнейшем своем изложении Петровская опровергает. А через несколько страниц она приоткрывает и другой аспект его отношения к свободному времяпрепровождению: «<…> Ни в концерты, ни в театры мы почти никогда не ходили <…> серьезная музыка, да что, даже опера, наводили на него сон. Самый сладкий, запретный и неприличный сон. Какой-то новомодный режиссер Большого театра вывез почти все декорации для “Мадам Баттерфляй” из Японии. Это было сенсационно, и вся Москва сбежалась слушать и смотреть. Мы тоже пошли. К концу первого акта В.Я. начал зевать, в начале второго просто заснул, а в конце его уехал на заседание Художественного кружка. “Братьев Карамазовых” я, благодаря ему, из двух представлений видела три четверти первого с грехом пополам. А на “Жизнь человека” <…> он и совсем не пошел»[32]. Петровская склонна объяснять это тем, что «современный театр его не удовлетворял. Он находил его обветшалым, слишком связанным с отжившими традициями»[33], однако, как кажется, тут значительно сильнее другая сторона:

---

[30] Тут, конечно, следовало бы сказать: «Весов».

[31] [Жизнь и смерть.., 1989, с. 59].

[32] [Жизнь и смерть.., 1989, с. 70].

[33] [Там же].

общепризнанное, торжественное развлечение, где приходится выступать в роли пассивного участника, Брюсова не устраивает. Оно имеет смысл только тогда, когда в него можно вложить собственную активную и связанную с «делом» интенцию, тем самым перестраивая тип развлечения вообще. Из отдыха или забавы оно превращается в активно устраиваемый фрагмент жизни, теснейшим образом связанный с общими устремлениями поэта.

Любовная страсть становится в его восприятии инструментом познания. Ведь именно об этом свидетельствует логика построения статьи «Вехи. I. Страсть». С одной стороны, «страсть – прежде всего тайна. <…> Страсть – та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них»[34]. Но с другой стороны, человеку невозможно отказаться от того, чтобы эту тайну раскрыть: «Мы знаем страсть в личинах любви, в личине инстинкта деторождения, но мы не видим ее истинного лица. Подсмотреть его есть надежда только в минуты перемены маек»[35]. Но подсматривать можно только не закрывая глаз, не отдаваясь страсти полностью и безоглядно, и Брюсов сам в себе это видит. Об этом – известный фрагмент из его письма к З.Н. Гиппиус[36], написанного на Страстной неделе, в 1907 г. Об этом же свидетельствует и история первой настоящей связи Брюсова, уже достаточно разобранная, чтобы о ней говорить подробнее[37]. Об этом – и история романа с Ниной Петровской, который практически исчерпал себя, когда из него был почерпнут нужный психологический материал для романа «Огненный ангел», и еще какое-то время связь продолжалась явно по инерции. Этот ряд без труда можно продолжить.

Казалось бы, самый радикальный способ отвлечения от реальности, то есть безоглядного развлечения, – переход в «les paradis artificiels». У нас нет сколько-нибудь надежных свидетельств о состоянии и поведении Брюсова в моменты наркотического опьянения, но в моменты опьянения алкогольного он производит на свидетелей впечатление совсем иное, чем, скажем, Бальмонт. Позволим себе напомнить фрагменты из рассказа Л.Д. Зиновьевой-Аннибал об одной ночи марта 1904 г.

«Пришел часов в 7 Бальмонт, посидели, пошли с Бальмонтом в трактир обедать. Здесь и началось несказанное. Очень быстро оба опьянели, т.е. Бр[юсов] и Бальм[онт]. <…> Что касается Брюссова (Так! – *Н. Б.*), то он пил мало, но внезапно побледнел и исступился посвоему мрачно и трагично, неописуемо. Он сказал мне о себе такие страшные признания, до того безвыходно трагичные, что я не смею верить в их действительность, и пришел в экстатическое помешательство на идее поклона в грязную землю Раскольникова. Но он был вменяем еще и даже незаметно пьян, мы трое пытались всеми силами утащить Бальмонта из трактира к Соколову в “Гриф”, куда нас звали к 9-ти вечера. <…> В “Грифе”, т.е. у Соколова и его жены Нины Петровской, застали нескольких грифистов, и здесь-то началось совсем неописуемое. Это был не театр, а сон, и то кошмар, то сладкий восторг. <…> Говори [л] Брюссов о том, что он идет на поклон, лбом в грязную землю… были негодования слушателей, один господин плюнул в книгу и полез под стол (трезвый), всё было еще в кабинете. В столовой же Брюссов пригласил Вячеслава стать на колени перед Бальмонтом. Вячеслав сказал, что не стыдится стать на колени перед Богом в Бальмонте, но Бог мгновенен, и уже Бальмонт не тот, что был за минуту, и поэтому теперь он не встанет. <…> Тогда Брюссов стал на колени, и Бальмонт тоже, и стали целоваться друг с другом. <…> Валерий причащал избранных сыром, требуя, умоляя нас всем святым принять от него священный кусочек, и всё время они оба глубоко мучились и бились. <…> Уйти из “Грифа” было трудно, Валерий

[34] [Брюсов, 1990, с. 117].

[35] [Там же, с. 118]

[36] См.: [Литературное наследство, 1976, с. 693-694].

[37] См.: [Богомолов, 2010, с. 93–64].

удрал раньше, а Соколовы умоляли нас, т.е. Вяч[еслава], меня и Пояркова увести совсем опьяневшего Бальмонта»[38].

Как кажется, довольно очевидно, что и кощунственное причащение сыром, и коленопреклонение перед Бальмонтом, и исступление вкупе со страшными признаниями, открыто спроецированными на Достоевского, – все это делалось Брюсовым совершенно сознательно и трезво в самом прямом смысле. «Незаметно пьян» и расчетливое бегство от пьяного Бальмонта свидетельствуют об этом с полной отчетливостью. Имитация опьянения превращается в способ построения и пропаганды определенного типа поведения. Тем самым развлечение трансформируется в жизнетворчество. Впрочем, с таким же успехом можно сказать и обратное: потребность в жизнетворчестве диктует Брюсову определенный тип развлечения.

Еще один чрезвычайно яркий пример развлечения, граничащего с жизнетворчеством, представляет собой брюсовский спиритизм, который воспринимается как один из наиболее перспективных путей к славе (наряду с творчеством в определенном духе). Напомним цитату из брюсовского дневника, которая, к сожалению, до сих пор чаще всего воспроизводится в отцензурованном редакторами первого издания виде. Вот она: «Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное. Без догматов можно плыть [всюду (?)]. Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу их: это декадентство и спиритизм. Да! Что ни говорить, ложны ли они, смешны ли, но они идут вперед, развиваются, и будущее будет принадлежать им, особенно если они найдут достойного вождя. А этим вождем буду я!»[39] При этом спиритизм в преломлении Брюсова становится явлением неоднозначным и противоречивым: тенденция к научности соединяется с фальсификацией, серьезность – с фривольностью, игра – с верой в ее реальность. Впрочем, мы уже имели возможность говорить об этом подробнее[40].

Таким образом, брюсовское жизнетворчество находит свое выражение прежде всего в сфере развлечений, причем развлечений, предполагающих по логике вещей наибольшее отрешение от обыденной жизни. Видимо, именно в этой сфере Брюсову удавалось максимально выразить свой жизнетворческий потенциал

Еще один образец, на котором нам хотелось бы остановиться, – явление «Башни» Вячеслава Иванова. За последнее время она стала предметом серьезного документирования и разнообразных исследований. Вместе с тем, как кажется, рассмотрение ее активности сквозь призму «развлекательности» может добавить некоторые существенные подробности в понимание ее деятельности.

Прежде всего это относится к антиномичной природе самих собраний. С одной стороны, они, и это достаточно очевидно для многих, были вполне серьезным делом[41]. Конечно, по подготовленности и организованности они уступали, скажем, Религиозно-философским собраниям, формализованным как явление общественной жизни (специальный зал, особое разрешение, система допуска на заседания, заранее готовящиеся доклады, ведение протоколов и проч.), но, с другой стороны, мало чем уступали им по масштабу и насыщенности проблематики. В какой-то степени Собрания даже выигрывали у своих «предшественников» в силу отсутствия ограничений различного порядка: неофициальность делала тематику более свободной, вплоть до того, что темы могли возникать спонтанно; импровизационность влекла за собой особый тон, невозможный для собраний иного типа, и т.д. Отсутствие же протоколов вовсе не мешало докладчикам или дискуссантам оформлять свои речи в виде статей.

---

[38] [Богомолов, 2009, с. 97-98].

[39] [Богомолов, 2010, с. 107].

[40] См.: [Богомолов, 1999, с. 279-310].

[41] Тон такой трактовке задала известная статья; см.: [Бердяев, 1917, с. 97-

Но не менее очевидна была игровая и развлекательная стихия, постоянно присутствовавшая на «средах» Вяч. Иванова. Прежде всего это относится к реликтам журфикса, явных на «Башне». Гостей не только кормили, пусть не слишком изысканно, но и поили, причем не только чаем (за ночь выпивалось несколько гигантских самоваров), но и вином. Они обладали некоторой свободой передвижения по квартире. Отсутствие точно фиксированного начала и конца «сред» вело к постоянному изменению состава присутствующих.

Не обязательна была заранее выработанная повестка дня, ее могли заменять чтение стихов или прозы, беседа на современные темы – а в революционный год было что обсудить – или просто встреча без определенной программы. Как отчетливо игровой элемент встречи воспринималось сидение на полу на подушках. Взять, например, описание среды от 18 января 1906 г.: «Сначала мы, женщины – забираемся на кровать, потом я, видя человек 15 бунтарей мужского пола без седалищ, ибо стульев *давно* уже не хватало и вся мебель стульей породы была стащена давно в столовую, – соскочила и села на пол по-турецки. Образовался кружок на полу, и началось заседание. <…> Аничков тоже сел на пол… Когда он уходил, я подошла и сказала: “Ну что, Евг[ений] Васильевич]! Не ожидали?” – “Чего?” – “Что сядете на пол…” – “Нет, отчего, это ужасно весело!”»[42] Были возможны и еще более смелые эксперименты (все-таки ограничивавшиеся меньшим кругом участников): «Дурачился Бердяев, его выбрали председателем, мы легли на ковер на пунцовую занавесь, головой на [пунцовой (?)] (твоей) подушке, к его ноге прикрепили звонок, и так он председательствовал. Тема – “О поле”»[43]. Подобного рода приметы можно было бы перечислять еще изрядное время.

Однако, как нам представляется, наиболее значимое с той стороны, которая нас в данный момент интересует, представляло собой постоянно существовавшее стремление внести в собрания ноту скептицизма по отношению к «серьезной» стороне дела. Л.Д. Зиновьева-Аннибал, хозяйка собраний, в письмах к М.М. Замятниной неоднократно описывает, как стремится нарушать и даже разрушать серьезность собеседований различными способами: выступать с провокативными заявлениями, устраивать параллельные поэтические чтения, перетаскивать гостей из импровизированного зала заседаний в другие комнаты для более свободного препровождения времени.

Для людей, ценящих идеал «веселой легкости бездумного житья», серьезная сторона «Башни» выглядела пугающей. Не случайно мы привели строку М. Кузмина: именно его дневниковые записи от 17 и 18 января 1906 г. показывают, насколько опасными ему казались «среды». Напомним одну из этих записей: «Чудная погода с утра была для меня отравлена мыслью идти к Ивановым»; и далее: «Габрилович читал длиннейший и скучней реферат о “религии и мистике” <…> Я несколько скучал, пока меня не вызвал Сомов в другую, “бунтующую” комнату…»[44] Но даже некоторое примирение с духом «бунтующего» варианта собрания не сделало Кузмина завсегдатаем «сред». Для этого понадобилась еще одна, более значительная уступка духу развлечения.

Там же, на «Башне», организовались еще два кружка – «Друзья Гафиза» и «Фиас», где стихия отвлечения от насущных дел и забот стала значительно более заметной. Если «Фиас» реализовался лишь в очень малой степени, то занятия «гафизитов» описаны весьма подробно[45], так что напоминать о фактической стороне дела, видимо, не имеет смысла. Но само по себе подражание литературным, историческим и мифологическим персонажам и сюжетам придает развлечению легкий, иногда почти незаметный ореол серьезности. И при всем этом такая серьезность сама по себе переходит с уровня однолинейной невозмутимости

[42] [Богомолов, 2009, с. 154].

[43] [Там же, с. 192].

[44] [Кузмин, 2000, с. 101, 102].

[45] См. библиографию в ст.: [Шруба, 2002, с. 185-186]; ср.: [Шишкин, 2011].

на совсем иной, где все, если использовать много позже произнесенные слова А. Ахматовой, «двоится или троится». Под стилизованными одеждами, которые конструировал преимущественно К.А. Сомов[46], под мушками его же работы[47], под легкой музыкой и танцами на самом деле скрывались серьезное творчество, любовные кризисы, планы последовательных занятий[48]. Но не менее важно для символистской природы всего предприятия то, что его опознавательные знаки обозначали различные ориентиры. Не только персидская (а отчасти и арабская) культура, но и ее преломление через гетевский «Западно-восточный диван», который уже в 1930-е годы Кузмин будет переводить, а также творчество других немецких писателей – прежде всего, Фридриха Гёльдерлина и Августа фон Платена. Но не следует забывать и античную традицию (так, имя Л.Д. Зиновьевой-Аннибал – Диотима – указывало одновременно и на роман Гёльдерлина, и на «Пир» Платона), и французский XVIII век, органически входивший в культурный фон «Гафиза» вследствие занятий Кузмина «Приключениями Эме Лебефа». Не следует забывать и современный общественный и литературный фон – от злословия по поводу писателей до роспуска Думы и Выборгского воззвания.

В своем эпистолярном дневнике под 1 августа Иванов записывал: «Заставили сказать вчерашние стихи и очень гутировали. Этим Feinschmecker ам подавай как раз Gelegenheitsgedichte. Форма для них – все. И как хорошо дышится в этой атмосфере чистоэстетического»[49]. Речь идет о стихотворении «Напутствие», написанном к свадьбе знакомых Иванова – Н.П. Анненковой-Бернар и С.А. Борисова и включенном впоследствии в раздел «Пристрастия» сборника «Cor ardens». Но существенно, в каком контексте Иванов сообщает его жене: «Я показал им записанные в кабинете стихи, кот[орые] не решился там прочесть вследствие их “интимности”. И Нине не очень хотелось чтения, но С[ергею] Ал[ексан]д[рович]у хотелось. Я и прочел. Вот они <…> Нравится ли тебе? Мне нравится. Я прихожу к сознанию, что все равно кому, о чем и на какой случай писать стихи. И лучше всего – на случай»[50]. Вряд ли можно допустить, что Иванов не сознавал, к какому тексту он делает отсылку: «Стихи на случай сохранились; / Я их имею; вот они»[51]. Напомним, что далее идет знаменитая «элегия Ленского», воспринимаемая, видимо, и как элемент структуры пушкинского романа, и как одна из самых прославленных русских оперных арий.

Не станем множить примеры, хотя это можно сделать без малейшего труда. Очевидно, что для Иванова и его окружения развлечение делалось частью серьезнейшего внутреннего труда, включавшего и жизнетворчество. Интенции людей этого круга даже в свободные часы, отданные вольному времяпрепровождению, простирались далеко за его пределы. Конечно, далеко не всегда эти интенции материализовывались в силу самых различных обстоятельств, но потенциально они были чрезвычайно велики. Напоследок приведем еще один пример – уже упоминавшийся ранее «Башенный театр», единственное представление которого влекло за собой далеко идущие планы работы, побудило режиссера (В.Э. Мейер-

---

[46] «Всего веселее были приготовления, когда Сомов из вороха тряпок и материй мастерил нам костюмы» [Кузмин, 2007, с. 98].

[47] Нам, правда, неизвестно, использовались ли эти мушки во время собраний «Гафиза», однако Кузмин носил их как раз в те же дни, когда «Гафиз» процветал. См.: «Наклеили мне к глазу сердце, на щеку полумесяц и звезду, за ухо небольшой фаллос…» [Кузмин, 2000, с. 178]. Эта запись сделана 21 июня 1906 г., собрание же состоялось 16 июня. Описывая возвращение после него, Кузмин говорил: «Сомов хочет нарисовать мне чертика для мушки под мышкой» [Там же, с. 175]. Вечером 21 июня, перед сном, Кузмин его наклеил, а 23 июня показывал Ивановым.

[48] Они не осуществились, да и не могли осуществиться в силу противодействия многих членов. См. в дневнике Кузмина: «Гафиз предлагается на новых началах, не то в виде тенишевских занятий, где полчаса лекции, полчаса беготня, со строгой регламентацией, не то мессы, не то Думы» [Там же, с. 177].

[49] Цит. по: [Богомолов, 1995, с. 82].

[50] НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 3. Л. 36.

[51] См.: «Евгений Онегин», глава шестая, строфа XXI [Пушкин, 1964, с. 127]. Конечно, понятие «стихи на случай» использовано Пушкиным и Ивановым в разных смыслах: у Пушкина имеется в виду «на случай сохранились», то есть сохранились случайно.

хольд) и главного инициатора театра (В.К. Шварсалон) отправиться в Грецию, где, во время той же экскурсии под руководством Ф.Ф. Зелинского, зародились некоторые художественные планы, отчасти реализовавшиеся уже в послереволюционные годы, о чем недавно написала Николетта Мислер[52]. Но это уже другая история.

Литература

Бердяев Н.А. «Ивановские среды» // Русская литература XX века. 1890-1910 / под ред. проф. С.А. Венгерова. Т. III. Кн. VIII. М.: Изд-во т-ва «Мир», [1917]. С. 97-100.

Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: Новое Литературное обозрение, 1995.

Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое Литературное обозрение, 1999.

Богомолов Н.А. Вячеслав Иванов в 1903-1907 годах: Документальные хроники. М.: Изд-во Кулагиной; INTRADA, 2009.

Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: статьи и материалы. М.: Новое Литературное обозрение, 2010.

Брюсов Валерий. Среди стихов 1894-1924: манифесты, статьи, рецензии. М.: Советский писатель, 1990.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Изд. 3-е, испр. и знач. доп.: в 4 т. Т. 3. / под ред. И.А. Бодуэна де Куртенэ. СПб.; М.: Изд-во т-ва М.О. Вольф, 1903.

Жизнь и смерть Нины Петровской / публ. Э. Гарэтто // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 8. Paris: Atheneum, 1989. С. 7-138.

Кузмин М. Дневник 1905-1907. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000.

Кузмин М. Дневник 1934 года. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007.

Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976.

Лопатин В.В., Лопатина Л.Е. Иллюстрированный толковый словарь современного русского языка. М.: Эксмо, 2007.

Пушкин А.С. Поли. собр. соч.: в 10 т. Т. 5. М.: Наука, 1964.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Шишкин А. Северный Гафиз (новые материалы) // От Кибирова до Пушкина. Сборник в честь 60-летия Н.А. Богомолова. М.: Новое Литературное обозрение, 2011. С. 687-701.

Шруба М. Среды Вячеслава Иванова и связанные с ними литературные объединения // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба. К 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. С. 177-186.

Misler N. 1910. San Pietroburgo va in Grecia. La Grecia va a San Pietro-burgo // Lanno 1910 in Russia / a cura di D. Colombo, C. Graziadei. Salerno: Europa Orientalis, 2012. P. 221-238.

© Богомолов Н.А., 2017

[52] См.: [Misler, 2012].

Развлечение или инфернальный локус?

Дина Магомедова

Демонизация развлечений в литературе символизма: театр, бал, ресторан, казино

Обсуждение темы развлечений в ту или иную эпоху подразумевает два необходимых аспекта. Один из них связан с «текстами жизни» – историческим описанием реальных форм культурного быта, изучением документальных свидетельств современников о городской «развлекательной» топографии, классификации и типологии развлечений в том или ином социальном круге. На основе этих источников производится реконструкция и осмысление предметного мира, ритуальной, игровой сторон конкретных развлечений, их места в многообразных формах культурного обихода[53].

Второй аспект касается отражения и интерпретации развлечений в «текстах культуры» – произведениях литературы, живописи, театральных постановках. Этот аспект и является предметом рассмотрения в статье[54].

Сразу же ограничим тему. Во-первых, речь пойдет только о городских развлечениях. Формы воссоздания в литературе и искусстве сельских, народных развлечений и ритуалов тоже требуют пристального исследовательского внимания, однако это совершенно самостоятельный аспект проблемы. Во-вторых, предметом рассмотрения будет символистская или близкая к символизму культура.

То, что символистская литература демонизировала город, стало общим местом уже для самих писателей-символистов. А. Блок еще в 1908 г. иронически описывал эпигона символизма: «<…> Он – яростный поклонник нового искусства, он считает представителей его своими учителями, он заразился их “настроениями”, <…> он видит в городе – “дьявола”, а в природе – “прозрачность” и “тишину”»[55]. Но среди локусов «города-дьявола» есть хронотопы с особой демонической аурой, и их описание в символистском тексте неизбежно влечет за собой особый тип сюжета, набор узнаваемых персонажей и мотивов.

Опознать эти демонизированные хронотопы помогают так называемые панорамные описания города в символистских стихотворениях и поэмах, создающие обобщенный городской портрет – «Ночь», «Городу» или «Конь блед» В. Брюсова, стихотворения цикла «Город» А. Блока или «Пир» Андрея Белого. В перечнях «дьявольских» локусов в этих текстах повторяются ночные рестораны (или «кабаки»), балы (чаще – маскарады), публичные и игорные дома, иными словами – места развлечений. Правда, наряду с ними в этот перечень попадают еще и фабрики, а также аптеки. Одним из примеров может служить начало стихотворения В. Брюсова «Городу», где образ города-дракона сопровождается мотивами «яда», «чар», смерти[56]:

Царя властительно над долом,
Огни вонзая в небосклон,
Ты труб фабричных частоколом

---

[53] См.: [Анциферов, 1991; Максимов, 1986; Орлов, 1984; Топоров, 2003, Хансен-Лёве, 1999; Москва и «Москва» Андрея Белого, 1999; Минц, Безродный, Данилевский, 2004] и др.

[54] Предварительную постановку вопроса см. в наших статьях: [Магомедова, 2004а; Магомедова, Тамарченко, 2008].

[55] Цит. по: [Блок, 1997-, т. 8, 2010, с. 8].

[56] Цит. по: [Брюсов, 1973-1975, т. 1, 1973, с. 514]. Здесь и далее выделеномною.

Неумолимо окружен.

Стальной, кирпичный и стеклянный,
Сетями проволок обвит,
Ты – чарователь неустанный,
Ты – не слабеющий магнит.

Драконом, хищным и бескрылым,
Засев – ты стережешь года,
А по твоим железным жилам
Струится газ, бежит вода.

<…>

Ты, хитроумный, ты, упрямый,
Дворцы из золота воздвиг,
Поставил праздничные храмы
Для женщин, для картин, для книг;

<…>

И в ночь, когда в хрустальных залах
Хохочет огненный Разврат,
И нежно пенится в бокалах
Мгновений сладострастных яд, —

Ты гнешь рабов угрюмых спины,
Чтоб, исступленны и легки,
Ротационные машины
Ковали острые клинки.

Коварный змей с волшебным взглядом!
В порыве ярости слепой,
Ты нож, с своим смертельным ядом,
Сам подымаешь над собой.

В некоторых стихотворениях именование локуса вынесено в заглавие: «Маскарад» А. Белого, «Бал» В.Я. Брюсова, «После бала» К.Д. Бальмонта. Заглавие «В ресторане» используют и В.Я. Брюсов, и А.А. Блок; «Трактир жизни» – И.Ф. Анненский; «В игорном доме» дважды встречается у В.Я. Брюсова; у него же – «В публичном доме»; более изысканный вариант предложен Вяч. Ивановым – «Бог в лупанарии». В других текстах заглавие отсутствует или не указывает на пространственный локус. Однако роль демонизированного локуса в тексте очень важна: именно он определяет временную, мотивную и сюжетную структуры стихотворения.

Задача статьи – ответить на вопрос, какие мотивы, структурные признаки, особенности сюжета превращают то или иное развлечение в демонизированный локус. И насколько традиционно такое демонизированное восприятие тех или иных локусов?[57]

[57] Сходную постановку вопроса по отношению к жанру «симпосиона» в русской литературе см.: [Виролайнен, 1998;

Мотивы ада в текстах о развлечениях

Начнем с самого очевидного: в текстах о развлечениях тема ада используется как прямая характеристика действа, в которое персонажи либо втянуты, либо сами проявляют собственную инфернальную природу. Так, стихотворение «Обряд ночи» В. Брюсова сразу же начинается сравнением ночного ресторана с дьявольским шабашем, от которого герои временно отделены магическим кругом[58]:

Слышу говор, и хохот, и звоны стаканов.
Это дьяволы вышли, под месяц, на луг?
Но мы двое стоим в колыханьи туманов,
Нас от духов спасет зачарованный круг.

Однако в финале стихотворения круг разорван[59]:

Голгофа кончилась. Свершилось. Мы в аду.

В стихотворении В. Брюсова «В ресторане» вход в ресторан – «двери в ад», а его посетители – «дети Сатаны»[60]:

Горите белыми огнями,
Теснины улиц! **Двери в ад,**
Сверкайте пламенем пред нами,
Чтоб не блуждать нам наугад!

Как лица женщин в синем свете
Обнажены, углублены!
Взметайте яростные плети
Над всеми, **дети Сатаны!**

Особенно частотны прямые называния ада у Блока: в стихотворении «Песнь Ада» «яркий бал» – символ всего земного «страшного мира»[61]:

Я на земле был брошен в яркий бал
Где в диком танце масок и обличий
Забыл любовь и дружбу потерял.

Даже детские развлечения в стихотворении «Балаганчик» несут в себе инфернальное, хотя и отчасти пародийное начало: в представлении участвуют черти, музыка названа «адской», у кукольной королевы «адская свита»[62]:

Вот открыт балаганчик,

Шишкин, 1998]; см. также общую постановку вопроса в работе: [Венцлова, 2012].

[58] Цит. по: [Брюсов, 1973-1975, т. 1, 1973, с. 492].

[59] Цит. по: [Там же, с. 492].

[60] Цит. по: [Там же, с. 414-415].

[61] Цит. по: [Блок, 1997-, т. 3, 1997, с. 10].

[62] Цит. по: [Блок, 1997-, т. 2, 1997, с. 57].

Для веселых и славных детей,
Смотрят девочка и мальчик
На дам, королей и чертей.
И звучит эта адская музыка
Завывает унылый смычок.
Страшный черт ухватил карапузика
И стекает клюквенный сок.

Временные и пространственные границы

Сквозной просмотр «городских» стихотворений В. Брюсова позволяет выделить ряд устойчивых повторяющихся мотивов, связанных с урбанистической демонологией. Наиболее важным и общим *рамочным* мотивом оказывается *чередование времени суток*: наступление ночи и пробуждение демонических сил или, напротив, наступление утра и временное их исчезновение или маскировка. Так, стихотворение Брюсова «Ночь» (1902) начинается именно с такого пробуждения ночных сил[63]:

Горящее лицо земля
В прохладной тени окунула.
Пустеют знойные поля,
В столицах молкнет песня гула.

Идет и торжествует мгла,
На лампы дует, гасит свечи,
В постели к любящим легла
И властно их смежила речи.

Но пробуждается разврат.
В его блестящие приюты
Сквозь тьму, по улицам, спешат
Скитальцы покупать минуты…

С такого же пробуждения демонической магии на границе дня и ночи начинается стихотворение А.А. Блока «Петр» (1904)[64]:

Он спит, пока закат румян.
И сонно розовеют латы.
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится Змей, копытом сжатый.

Сойдут глухие вечера,
Змей расклубится над домами.
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя.

[63] Цит. по: [Брюсов, 1973-1975, т. 1, 1973, с. 335].
[64] Цит. по: [Блок, 1997-, т. 2, 1997, с. 100].

Стихотворение Блока «Песнь Ада» (1909)[65], написанное дантовскими терцинами, начинается с перехода не только временной, но и пространственной границы: именно с завершением дня начинается спуск в инфернальное пространство:

День догорел на сфере той земли,
Где я искал путей и дней короче.
Там сумерки лиловые легли.

Меня там нет. Тропой подземной ночи
Схожу, скользя, уступом скользких скал.
Знакомый Ад глядит в пустые очи.

Фиксация обратного перехода пространственно-временной границы – от ночи к рассвету, утру; от разгула демонических сил к их временному успокоению – чаще всего совпадает с финалом, как в стихотворении К.Д. Бальмонта «После бала»[66]:

Да, полночь отошла с своею пышной свитой
Проникновеннейших мгновений и часов,
От люстры здесь и там упал хрусталь разбитый,
И гул извне вставал враждебных голосов.

Измяты, желтизной подернулися лица,
Крылом изломанным дрожали веера,
В сердцах у всех была дочитана страница,
И новый в окнах свет шептал: «Пора! Пора!»

И вдруг все замерли, вот, скорбно доцветают,
Старался продлить молчаньем забытье: —
Так утром демоны колдуний покидают,
Сознавши горькое бессилие свое.

Сходным образом выстроен финал в стихотворении В.Я. Брюсова «В ресторане» (1905)[67]:

Ты вновь со мной! ты – та же! та же!
Дай повторять слова любви…
Хохочут дьяволы на страже,
И алебарды их – в крови.

Звени огнем, – стакан к стакану!
Смотри из пытки на меня! —
Плывет, плывет по ресторану
Синь воскресающего дня.

[65] Цит. по: [Там же, т. 3, 1997, с. 10].

[66] Цит. по: [Бальмонт, 1989, с. 364-365].

[67] Цит. по: [Брюсов, 1973-1975, т. 1, 1973, с. 414-415].

В лирике Андрея Белого этот мотив может завершать композицию, как в стихотворении «Пир» (1905)[68]:

Суровым отблеском покрыв,
Печалью мертвенной и блеклой
На лицах гаснущих застыв,
Влилось сквозь матовые стекла —

Рассвета мертвое пятно.
День мертвенно глядел и робко.
И гуще пенилось вино,
И щелкало взлетевшей пробкой.

Но текст может и начинаться с мотива рассвета, как в стихотворении «Меланхолия» (1904), и тогда тема ночного разгула демонических сил вводится в текст как воспоминание[69]:

Пустеет к утру ресторан.
Атласами своими феи
Шушукают. Ревет орган.
Тарелками гремят лакеи —

Меж кабинетами. Как тень,
Брожу в дымнотекущей сети.

<…>

Там – в зеркале – стоит двойник;
Там вырезанным силуэтом —

Приблизится, кивает мне,
Ломает в безысходной муке
В зеркальной, в ясной глубине
Свои протянутые руки.

Такое соединение демонических локусов с чередованием дня и ночи имеет самые древние фольклорные корни: в сказках и легендах любые встречи с потусторонними силами происходят именно ночью. Однако традиционные временные рамки сочетаются в символистской поэзии с сугубо нетрадиционными пространственными локусами, формируя ряд неклассических городских хронотопов.

Набор сюжетов

Сюжеты стихотворных и прозаических текстов обыгрывают по-граничность пространства «развлекательных» локусов. Один из излюбленных сюжетных мотивов – переход из профанического мира в инфернальный или появление персонажа из инфернального мира

[68] Цит. по: [Белый, 1994, с. 173].
[69] Цит. по: [Там же, с. 170].

в профаном пространстве. Этот сюжетный мотив – встреча с персонажем из инфернального мира – чаще всего встречается в хронотопе бала-маскарада, в котором актуализируются мотивы двойничества, мира призраков и теней, «адской» музыки.

В цикле «Пляски Смерти» А. Блока мертвецы живут неузнанными среди живых, танцуют на балу друг с другом и с ничего не подозревающими живыми[70]:

<…>

Лишь у колонны встретится очами
С подругою – она, как он, мертва.
За их условно-светскими речами
Ты слышишь настоящие слова:

«Усталый друг, мне странно в этом зале» —
«Усталый друг, могила холодна». —
«Уж полночь». – «Да, но вы не приглашали
На вальс NN. Она в вас влюблена…»

А там – NN уж ищет взором страстным
Его, его – с волнением в крови…
В ее лице, девически прекрасном,
Бессмысленный восторг живой любви…

Он шепчет ей незначащие речи,
Пленительные для живых слова,
И смотрит он, как розовеют плечи,
Как на плечо склонилась голова…

И острый яд привычно-светской злости
С нездешней злостью расточает он…
«Как он умен! Как он в меня влюблен!»

В ее ушах – нездешний, странный звон:
То кости лязгают о кости.

Стихотворение Андрея Белого «Маскарад» (1908) в первых строфах начинается с перечисления гостей в масках инфернальных персонажей – черта, смерти, красного домино[19]:

Огневой крюшон с поклоном
Капуцину черт несет.
Над крюшоном капюшоном
Капуцин шуршит и пьет.

Стройный черт, – атласный, красный, —
За напиток взыщет дань,
Пролетая в нежный, страстный,
Грациозный па д'эспань, —

[70] Цит. по: [Блок, 1997-, т. 3, 1997, с. 22-23].

<…>

Звякнет в пол железной злостью
Там косы сухая жердь: —
Входит гостья, щелкнет костью,
Взвеет саван: гостья – смерть.

Гость: – немое, роковое,
Огневое домино —
Неживою головою
Над хозяйкой склонено.

Во второй половине стихотворения дважды повторяется фраза: «Вам погибнуть суждено», – как будто произнесенная красным домино, танцующим со Смертью, а в финале стихотворения происходит метаморфоза: красное домино оказывается не только вестником смерти, но и убийцей, а Смерть из карнавальной превращается в подлинную[71]:

Чей-то голос раздается:
«Вам погибнуть суждено», —
И уж в дальних залах вьется, —
Вьется в вальсе домино

С милой гостьей: желтой костью
Щелкнет гостья: гостья – смерть.
Прогрозит и лязгнет злостью
Там косы сухая жердь.

<…>

Ждет. И боком, легким скоком, —
«Вам погибнуть суждено», —
Над хозяйкой ненароком
Прошуршало домино.

<…>

Только там по гулким залам —
Там, где пусто и темно, —
С окровавленным кинжалом
Пробежало домино.

Уже отмечалось, что в основе сюжета этого стихотворения лежит рассказ Э. По «Маска Красной смерти» (1842)[72]. Совпадают наиболее важные сюжетные мотивы: появление Смерти в красном домино на балу, устроенном в тщательно изолированном от внешнего мира роскошном дворце, в разгар веселого праздника, превращение маскарадной маски

[71] Цит. по: [Белый, 1994, с. 167-169].

[72] См.: [Лавров, 1995, с. 259; Пискунова, 1994, с. 513].

в истинное лицо Смерти, гибель всех участников оргии и безграничная власть «Тьмы» и «Тлена». Те же мотивы у Белого и в стихотворении «В Летнем саду» (1906), и в романе «Петербург» (1913), хотя и в фарсовом, вывороченном наизнанку варианте: в наводящем панику красном домино появляется не Смерть, а один из персонажей романа Николай Аблеухов.

Бал мертвецов или с участием мертвецов – один из сквозных сюжетов европейской и русской литературы. Достаточно вспомнить «Пляску смерти» Ш. Бодлера, «Бал повешенных» А. Рембо, стихотворение «Бал» А. Одоевского и повесть «Бал» В. Одоевского.

Рассказ Э. По «Маска Красной смерти» вообще играет роль прецедентного текста в изображении бала, маскарада, праздника в поэзии и прозе символистов. В стихотворении К. Бальмонта «После бала» (1899) имя Э. По эксплицирует источник образа дьявольского бала[73]:

Как пир среди чумы, манящий с давних пор,
Как странный вымысел безумного Эдгара,
Для нас пропевшего навеки «Nevermore», —

Наш бал, раскинутый по многошумным залам,
Уже закончил лик сокрытой красоты,
И чем-то веяло холодным и усталым
С внезапно дрогнувшей над нами высоты.

В процитированном стихотворении назван еще один важнейший прецедентный текст: пушкинский «Пир во время чумы» (1830). Собственно, рассказ Э. По можно считать вариацией на тему этого сюжета: ведь замкнутый аристократический кружок принца Просперо прячется в загородном монастыре именно от эпидемии Красной смерти, поразившей страну и в конце концов настигнувшей и пирующих на маскараде принца и его придворных.

Тема «присутствия смерти на празднестве жизни»[74] – один из топосов, хорошо известных европейской и русской традиции XVIII-XIX веков. Однако в символистской и постсимволистской литературе эта тема претерпевает значительную трансформацию: исходные локусы развлечений – это не столько «праздник жизни», сколько путь к смерти или, точнее, сопряжение праздника жизни с ситуацией постоянной угрозы смерти, катастрофы. Это ощущение катастрофичности, превращения праздника жизни в праздник смерти проявляется не только в литературе. М. Кузмин видит ту же тему в живописи мирискусников, в особенности – у К. Сомова: «Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг – вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство – череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок – вот пафос целого ряда произведений Сомова. О как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику! – Comme il est lourd tout cet amour léger![75] <…> Смерть – вот чего боится Сомов, откуда его насмешка и отчаяние и опустошенный блеск. <…> И ретроспективность у него не только исторические иллюстрации любимой эпохи и необходимый метафизический элемент его творчества, улыбающаяся скука вечного повторения, пестрого и минутного очарования легчайших пылинок, летящих в бессмысленную пустоту забвения

[73] Цит. по: [Бальмонт, 1989, с. 364-365].

[74] [Виролайнен, 1998, с. 47].

[75] Как тяжела ты, легкая любовь! (*фр.*)

и смерти. Восемнадцатый век, даже в самом конце, был спокойнее, простодушнее, не веровал без колебаний и без сомнений»[76].

В постсимволистской традиции, уже в советский период, тема «пира во время чумы» была подхвачена в поэзии и статьях О. Мандельштама, о чем мне уже приходилось писать. Уже в стихотворении 1913 г. мнимая легкость существования выявляет скрытую трагическую обреченность в пушкинских образах «вина», «похмелья» и «чумы»[77]:

От легкой жизни мы сошли с ума.
С утра вино, а вечером похмелье.
Как удержать напрасное веселье,
Румянец твой, о пьяная чума?

Начиная с 1917 г. связь образов еды, питья, вина, пирушки с сюжетом «Пира во время чумы» и с заданной символистами традицией демонизации праздника становится в лирике Мандельштама постоянной. Не упоминая обо всех текстах, назовем хотя бы стихотворение «Фаэтонщик», в котором поездка через разрушенный мусульманами Нагорный Карабах осмыслена как пир на грани жизни и смерти[78]:

Мы со смертью пировали —
Было страшно, как во сне.

Возница («дьявола погонщик») превращается в пушкинского Председателя[79]:

Я очнулся: стой, приятель!
Я припомнил – черт возьми!
Это чумный председатель
Заблудился с лошадьми.

Знает об этой традиции и Б. Пастернак – достаточно вспомнить его знаменитую строчку «На пире Платона во время чумы»[80]. Наконец, самым масштабным произведением, продолжившим традицию демонизации развлечений, является, на мой взгляд, роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в котором и театр, и бал, и ресторан оказались просто местом пребывания Воланда и его свиты. Полемическое использование праздничных хронотопов в романе Булгакова и его связь с символистской традицией станет особенно ясной, если увидеть общность трансформации исходных сюжетов: смерть становится не финалом, завершившим «праздник жизни», а повседневным состоянием мира. Если в литературе XIX века достаточно четко ощутима грань между земным существованием и царством смерти, то в символистской и постсимволистской традиции праздник происходит не просто на границе между миром живых и миром мертвых, а в атмосфере почти утраченной границы между мирами, когда мир смерти и мир жизни едва ли не меняются местами.

[76] [Кузмин, 1996, с. 154-156].
[77] [Мандельштам, 2001, с. 137].
[78] [Там же, с. 179-181].
[79] [Там же, с. 180].
[80] Стихотворение «Лето» (1930); цит. по: [Пастернак, 1989, с. 388-389].

Литература

Анциферов Н.П. «Непостижимый город…». Л.: Лениздат, 1991. *Бальмонт К.* Стихотворения. М.: Книга, 1989.

Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.: Республика, 1994.

Блок А.А. Поли. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997- (по настоящее время).

Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973-1975.

Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру. М.: Новое Литературное обозрение, 2012. С. 32-58.

Виролайнен М. Две чаши (о дружеском послании 1810-х годов) // Русские пиры. СПб.: Альманах «Канун», 1998. Вып. 3. С. 40-69.

Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Томск: Водолей, 1996.

Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. М.: Новое Литературное обозрение, 1995.

Магомедова Д.М. Комментируя Блока. М.: РГГУ, 2004.

Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д. Демонические локусы в литературе русского символизма // Przeglad Rusycystyczny. 2008. № 2. С. 7-22.

Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. Л.: Советский писатель, 1986.

Мандельштам 0.3. Стихотворения. Проза. М.: Изд-во АСТ; Харьков: Фолио, 2001 (сер. Библиотека поэта).

Минц З.Г., Безродный М.В., Данилевский А.А. «Петербургский текст» и русский символизм // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб., 2004. С. 103-115.

Москва и «Москва» Андрея Белого / отв. ред. М.Л. Гаспаров; сост. М.Л. Спивак, Т.В. Цивьян. М.: РГГУ, 1999.

Орлов В.Н. «Здравствуйте, Александр Блок…». Л.: Советский писатель, 1984.

Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989.

Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПб., 2003.

Хансен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академическй проект, 1999.

Шишкин А. К литературной истории русского симпосиона // Русские пиры. СПб.: Альманах «Канун», 1998. Вып. 3. С. 5-38.

Шишкин А. Симпосион на петербургской башне в 1905-1906 гг. // Русские пиры. СПб.: Альманах «Канун», 1998. Вып. 3. С. 273-352.

© Магомедова Д.М., 2017

Толстой: критика культуры развлечения в европейском контексте

Любовь Юргенсон

Общеизвестно и не требует доказательств, что Лев Толстой был противником так называемой развлекательной культуры. Об этом говорится в его художественных произведениях, об этом свидетельствуют трактат «Что такое искусство?» (1897) и многочисленные упоминания о развращающей роли культурных наслаждений, в частности театра, а также салонных игр, балов и проч. Критика развлечений достигает апогея, когда всякое искусство начинает восприниматься Толстым как развлекательное, а именно в связи с «новыми веяниями», в период возникновения символизма и близких ему модернистских течений. Толстой восстает против «чистого искусства», парадоксальным образом критикуя его недоступность для масс и в то же время заражение этих последних ненастоящими, мнимыми ценностями, которыми это искусство чревато. Парадокс разрешается, если высказывания Толстого рассматривать с позиций критики культуры, получившей развитие в творчестве мыслителей последующих поколений – В. Бениамина, Г. Броха, Р. Музиля, Т. Адорно[81]. Оберегая себя от массовой культуры, искусство создает барьер непостижимости и, таким образом, открывает дорогу для имитации – в своем стремлении снести этот барьер массовый потребитель вызывает к жизни произведения псевдоискусства, отвечающие требованиям толпы и создающие у нее иллюзию, что она проникла в «святая святых», приобщилась к действу, доступ к которому закрыт для непосвященных. Толстой предвосхищает классовый подход к проблемам эстетики, столь распространенный в XX веке, что, при всем отрицательном отношении Толстого к Марксу, дает возможность квазимарксистского прочтения его работ об искусстве, в особенности – рассуждений о фетишизации продуктов культуры[82].

«Боязливые хлопоты»: растиражированный человек

Что развлекает, то отвлекает – от главного, то есть от осознания бренности бытия: вспомним Петра Ивановича, который, стоя у гроба Ивана Ильича, мечтает «повинтить»[83]. Представители высшего класса стремятся за игрой отвлечься от мыслей о смертной природе человека, о чем свидетельствует сам их вид: «Торжественность, противоречащая характеру игривости Шварца»; «Шварц, с <…> игривым взглядом движением бровей показал Петру Ивановичу направо, в комнату мертвеца»; «Шварц ждал его <…> играя обеими руками за спиной своим цилиндром. Один взгляд на игривую, чистоплотную и элегантную фигуру Шварца освежил Петра Ивановича»; «Нет основания предполагать, чтобы инцидент этот (То есть смерть Ивана Ильича. – *Л. Ю.)* мог помешать нам провести приятно и сегодняшний вечер»[84]. Первая главка заканчивается поездкой Петра Ивановича к Федору Васильевичу, у которого он застал своих друзей «при конце 1-го робера, так что ему удобно было вступить пятым»[85]. Да и для самого Ивана Ильича игра в карты составляет одно из главных удо-

[81] См.: [Adorno, 1966; Benjamin, 1972; Broch, 200*la; b;* Musil, 2011].

[82] Притом что Толстой далек от соблазна разрешить эту проблему революционным путем; см. «Не убий никого»: [Толстой, т. 37, 1936, с. 39-54]. Здесь и далее тексты Л.Н. Толстого цитируются с указанием тома, года его выхода и страницы по изданию: *Толстой Л.Н.* Поли. собр. соч.: в 90 т. М.: ГИХЛ, 1928-1958.

[83] См: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 63].

[84] См: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 64].

[85] См: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 68].

вольствий, позволяющих забывать о тяготах жизни. «<…>Настоящие радости Ивана Ильича были радости игры в винт. Он признавался, что после всего, после каких то ни было событий, нерадостных в его жизни, радость, которая как свеча горела перед всеми другими, – это сесть с хорошими игроками и некрикунами-партнерами в винт <…> потом поужинать и выпить стакан вина»[86]. И лишь когда мысль о смерти внедряется в его существование, игра и развлечения становятся ему ненавистны: «Смерть. Да, смерть. И они никто не знают, и не хотят знать, и не жалеют. Они играют. (Он слышал дальние, из-за двери, раскат голоса и ритурнели.) Им все равно, а они так же умрут. Дурачье»[87].

Развлекательная культура приводит к созданию бессобытийного мира, где общие, бесконечно растиражированные модели поведения, раскрывающиеся в потреблении одинаковых предметов и ценностей, вытеснили саму возможность личного переживания: «Ложь, долженствующая низвести этот страшный торжественный акт его смерти до уровня всех их визитов, гардин, осетрины к обеду»[88]. В этом контексте невозможно «присутствие», человек выведен из бытия, рассеян в мире, модус взаимодействия с которым – бессмысленная занятость.

Такое представление о развлечении восходит отчасти к Паскалю, у которого читаем: «Причина тяги к развлечениям коренится в изначальной бедственности нашего положения, в хрупкости, смертности и такой ничтожности человека, что стоит подумать об этом – и уже ничто не может нас утешить»[89]. Но оно также предвосхищает хайдеггеровское рассеяние, характеризующее неподлинное существование человека. Хайдеггеровские «боязливые хлопоты» – пребывание в настоящем, в повседневности, уход от ужаса «ничто» – вполне применимы к Ивану Ильичу. Читаем у Хайдеггера: «Мы наслаждаемся и забавляемся, как *люди* наслаждаются; мы читаем, смотрим и судим о литературе и искусстве, как *люди* видят и судят; но мы и отшатываемся от “толпы”, как *люди* отшатываются; мы находим “возмутительным” то, что *люди* находят возмутительным»[90]. Для описания этой диктатуры безличного или срединного Хайдеггером используется неопределенно-личное местоимение «das Man» *(sic!),* близкое к русскому «человек» в аналогичном употреблении. Такого «человека» мы и встречаем у Толстого: это Кай из силлогизма Кизеветтера. Тот самый «другой», которому «правильно умирать», и о котором у Хайдеггера сказано: «Их “кто” не этот и не тот, не сам человек и не некоторые и не сумма всех. “Кто” тут неизвестного рода, *люди»*[91] *(das Man)*[92]. Другому, вынашиваемому в самом себе, принадлежащему к неопределенно-общему, предстоит столь же неопределенная смерть, тогда как событие встречи с самим собой, возможное лишь в переживании ужаса, которым приоткрывается «ничто», бесконечно отодвигается в результате погружения в повседневность[93].

Развлечение у Толстого – именно то, что создает рассеяние, позволяет удержаться в наличном, растворяет человека во множественности. Иван Ильич выбирает «такое времяпровождение <…> которое было бы похоже на обыкновенное препровождение времени

---

[86] См: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 82].

[87] См: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 91].

[88] См: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 98].

[89] [Паскаль, 1990, с. 192].

[90] Цит. по: [Хайдеггер, <http://www.lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt>].

[91] Цит. по: [Хайдеггер, <http://www.lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt>].

[92] Заметим, что М. Хайдеггер ссылается на повесть Толстого в своем труде «Бытие и время»: *«L.N. Tolstoi* hat in seiner Erzählung “Der Tod des Iwan Iljitsch” das Phänomen der Erschütterung und des Zusammenbruchs dieses “man stirbt” dargestellt» [Heidegger, 1967, S. 254]. («В повести “Смерть Ивана Ильича” Л.Н. Толстой описал явление “человек умирает”, которое все расшатывает и от которого все распадается».)

[93] См. также у Кафки: «Наше спасение в смерти, но не в этой» [Kafka, 1992, S. 92]. О созвучности идей Толстого и Кафки относительно смерти и о человеческом сообществе см.: [Brod, 1948].

таких людей, так же как гостиная его была похожа на все гостиные»[94]. Отметим, что вся жизнь Ивана Ильича – та жизнь, неподлинность которой раскроется в момент смерти, – основана именно на принципах «усредненности» («все в известных пределах, которые верно указывало ему его чувство»[95]), «комильфотности», то есть соответствия общей модели поведения, и «приятности», а именно постоянного развлечения, рассеянности – этой последней цели служат и его деятельность, и его досуг. Человек, озабоченный повседневностью, отпадает от подлинного бытия, он – и обыденность Ивана Ильича делает это явным[96] – один из экземпляров бесконечно растиражированного оттиска, копия, не имеющая оригинала[97], ибо все копируют всех, то есть некий отчужденный, во всеобщем пользовании пребывающий образ.

Человек развлекающийся – заказчик и потребитель неподлинного искусства

По мере того, как растет озабоченность Толстого новыми формами жизни, экономическими и культурными, критика салонных развлечений, которую мы встречаем и в ранних текстах (Альберт в одноименном рассказе[98]), и в романах (Левин на концерте[99]), преобретает характер последовательного анализа культуры потребления. Множественность, неподлинность и развлекательность становятся основными признаками дурного, ненужного искусства, развращающего зрителя. Сведенное к показу мастерства – техники *(грен.* T£yvr|), несущей у Толстого негативную функцию, – искусство, ставшее предметом потребления, оторвалось от своего первичного назначения – снятия покровов с бытия (чем является, например, творчество Михайлова в романе «Анна Каренина»[100]), и превратилось в способ поддержания господства над массами, один из видов общественного насилия: «Пора людям высших классов понять, что то, что они называют цивилизацией, культурой, есть только и средство и последствие того рабства, в котором малая часть нерабочего народа держит огромное большинство работающих»[101].

Критика Толстого, как известно, направлена на культуру, создаваемую высшими классами для своего же потребления и способствующую эксплуатации народа. «Люди высших классов требуют развлечений, за которые хорошо вознаграждают»[102]. В представлении Толстого эту функцию развлечения берет на себя искусство: «Если бы не было того, что называется искусством, не было бы того развлечения, забавы, которая отводит этим людям глаза от бессмысленности их жизни, спасает их от томящей их скуки»[103]. Искусство, поставленное

---

[94] См.: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 81].

[95] См.: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 69].

[96] См.: «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная» [Там же, с. 68], то есть ужасная в своей обыкновенности.

[97] Если у Хайдеггера практика отчуждения является основой озаботившегося бытия-в-мире, то для Толстого это – грех и источник страдания, от которых можно и нужно избавиться (Толстому свойственно в этом вопросе придерживаться эпикурейского идеала атараксии). Усредненное (размноженное) существование представителей высших классов разнится от коллективного существования крестьянства, бессмертного, ибо носителем бытия является коллективный субъект.

[98] См.: «Альберт» [Толстой, т. 5, 1935, с. 27-52].

[99] См.: «Анна Каренина» [Толстой, т. 19, 1935, с. 261-263].

[100] Сходное определение искусства находим в работе Хайдеггера «Исток художественного творения», написанной в 1935 г.: «Художественное творение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего» (цит. по: [Захарова, 2008]). Таким образом, можно сопоставить представление об истине как о «не-сокрытости» (*греч*. aXpOsia) с толстовской интерпретацией смысла искусства.

[101] См.: «Конец века» [Толстой, т. 36, 1936, с. 266].

[102] См.: «Что такое искусство?» [Толстой, т. 30, 1951, с. 169].

[103] См.: «Что такое искусство?» [Там же, с. 169].

на службу развлечению, перестает таковым быть. Неповторимости художественного творения противопоставляется размноженность подделок.

Под господствующим классом, заказчиком новой культуры, Толстой понимает не обязательно аристократию, а скорее всего новый класс «просвещенной черни», то есть буржуазию, для которой и создается псевдоискусство. Толстовский потребитель – представитель новой цивилизации, которого мы могли наблюдать в образе лакея Петра в повести «Смерть Ивана Ильича», где он противопоставлен Герасиму. Человек из народа, Петр стремится овладеть барской культурой (его потомки – чеховские лакеи). Кстати, задаваясь вопросом о потребителе – «Для кого это делается? Кому это может нравиться?» – Толстой отвечает: «Никак не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравиться это может <… > набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям»[104]. Потребителем нового искусства, в частности искусства Серебряного века, у Толстого выступает «толпа», противостоящая «массе», то есть полуобразованная мещанская среда. Для того чтобы господские развлечения стали достоянием «толпы», надо было возникнуть поддельному искусству. «Толпу, да еще городскую, наполовину испорченную, всегда было легко приучить, извратив ее вкус, к какому хотите искусству. Кроме того, искусство это производится не этой толпой и не ею избирается, а усиленно навязывается ей в тех публичных местах, в которых искусство доступно ей»[105].

Тем не менее Толстой не обязательно оперирует четкими социологическими категориями. Заказчики нового искусства, цель которого – развлекать и оглуплять толпу, сами попадают в расставленные ими же сети поддельного искусства и становятся его потребителями. Тип буржуа-производителя или потребителя подражательной культуры возникает как из среды лакеев, жаждущих вознестись над своим классом, так и из среды дворянства, подпавшего под соблазны городской культуры, что мы видим на примере Ивана Ильича, украшающего свою квартиру подделками, призванными изображать аристократический быт, и приносящего им в жертву свою жизнь – жизнь не настоящую, а поддельную, являющуюся скорее предметом потребления, чем переживания[106].

Обстановка: фон и ширма

Итак, развлекательная культура, культура подражания, которую Толстой критикует в трактате «Что такое искусство?», проявляется не только в поведении, не только в выполняемых на заказ произведениях, она оставляет свой след и на обстановке гостиных. Войдем в гостиную Ивана Ильича: «В сущности же было то же самое, что бывает у всех не совсем богатых людей, но таких, которые хотят быть похожими на богатых и поэтому только похожи друг на друга <…> все то, что известного рода люди делают, чтобы быть похожими на всех людей известного рода. И у него было так похоже, что нельзя было даже обратить внимание: но ему все это казалось чем-то особенным»[107].

Описание это дано на первых страницах повести. Такая гостиная – фон, на котором будут разворачиваться картины бренности бытия. Автор рисует их перед героями, как бы адресуя им некое послание, призывая их опомниться. Большинство из адресатов выбирает именно этот фон в качестве среды обитания, уходя от «содержания» мира и обрекая себя

[104] См.: «Что такое искусство?» [Там же, с. 31].

[105] См.: «Что такое искусство?» [Там же, с. 83].

[106] См. подробнее: [Jurgenson, 2013].

[107] См.: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 79].

тем самым на богооставленность[108], тогда как Иван Ильич – ценой страдания – в конце концов переходит из плана декоративности в план событийности, принимая навязанное автором откровение[109]. Фон этот цепляется за человека, стремясь растворить его в себе: «Войдя в ее обитую розовым кретоном гостиную с пасмурной лампой, они сели у стола: она на диван, а Петр Иванович на расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф. Садясь на этот пуф, Петр Иванович вспомнил, как Иван Ильич устраивал эту гостиную и советовался с ним об этом самом розовом с зелеными листьями кретоне. Садясь на диван и проходя мимо стола (вообще вся гостиная была полна вещиц и мебели), вдова зацепилась черным кружевом черной мантильи за резьбу стола»[110].

Низший мир – низший в силу своей декоративности и претензии на оригинальность, скрывающей банальность (вспомним «хозяйство», устраиваемое Платоном Каратаевым: там вещи – полноценные участники бытия), – претендует на самостоятельность и диктует свои законы. Следует сцена борьбы Петра Ивановича с пуфом, вполне вписывающаяся в тему «бунта вещей», которая получит особое развитие в XX веке. Пуф неудобен и не нужен; стол оказывается резным, декоративным.

Проведем параллель с высказыванием Вальтера Беньямина из его работы «Опыт и бедность»: «Когда входишь в буржуазную гостиную восьмидесятых, какой бы она ни была уютной, основное впечатление таково: тебе здесь нечего делать. Делать тебе здесь нечего, ибо нет ни одного уголка, на который ее жилец не наложил бы свой отпечаток: безделушки на полочках, салфеточки на мягких креслах, прозрачные занавеси на окнах, экран перед камином»[111].

Впечатление будто мы оказались в гостиной Ивана Ильича, где царит переполненное, уплотненное до предела пространство: «Штофы, черное дерево, цветы, ковры и бронзы, темное и блестящее. Глядя на гостиную, еще не оконченную, он уже видел камин, экран, этажерку и эти стульчики разбросанные, эти блюды и тарелки по стенам и бронзы»[112]. Здесь не только нам, но и ему самому нечего искать, по той простой причине, что «нечего» в виде «ничто» уже явлено: «<…> Иван Ильич искал утешения, других ширм, и другие ширмы являлись и на короткое время как будто спасали его, но тотчас же опять не столько разрушались, сколько просвечивали, как будто *она* проникала через все, и ничто не могло заслонить ее»[113].

«Тебе здесь нечего делать» Беньямина перекликается с толстовским «делать с ней нечего»[114]. Речь идет о смерти: конкретное явление ее Ивану Ильичу по сути опредмеченное «ничто». Смерть показывается среди вещей, «явственно глядит на него из-за цветов»[115],

---

[108] Герои произведений Толстого, ничего не желающие знать о смерти и пребывающие в имманентности, Толстым отлучены от экзистенции: они лишены объемности, остаются плоскими, не развиваются в ходе повествования. Им же отказано в пользовании оптическим прибором остранения. Такова «правильная» Вера в романе «Война и мир». Все ее высказывания смущают окружающих, ибо в них звучит пустота, двадцатью годами позже поглотившая Ивана Ильича. Единственный – собирательный – образ, от которого не требуется прохождения через страдания для признания своей бренности, а также и остраненного взгляда, – крестьянин: он свободен от противоречия между имманентным и трансцендентным.

[109] Если за время болезни Иван Ильич осознает свое положение «обвиняемого», судимого и казнимого, меняясь местами с теми, кого судил раньше, то сам автор занимает позицию высшего судьи, то есть заполняет пустоту, заменяющую Ивану Ильичу Бога. Толстой предваряет Кафку в своем отношении к суду, но при этом занимает божественную позицию, которая окажется невозможна для автора «Процесса».

[110] См.: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 65].

[111] См.: «Erfahrung und Armut» [Benjamin, Bd. 2-1, 1982, S. 217].

[112] См.: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 77].

[113] См.: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 94].

[114] Буквально – тебе нечего здесь искать, ибо современный Беньямину человек, в отличие от предыдущего поколения, не оставляет следов.

[115] См.: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 95].

обнажая их неподлинность («неужели только *она* – правда?»[116]) и «отвлекая» Ивана Ильича в свою очередь от «отвлечений», которые до сих пор позволяли не думать о ней. Одним из таких «отвлечений» являлось для него «дело». Толстой определил Ивану Ильичу такой род деятельности, при котором дело – не только работа вообще, но и судебная процедура как таковая. «Развлечься» деятельностью отныне становится невозможным: «Она отвлекала его к себе не затем, чтобы он делал что-нибудь, а только для того, чтобы он смотрел на нее, прямо ей в глаза, смотрел на нее и, ничего не делая, невыразимо мучился»[117]. Отметим навязчивое повторение на одной странице, иногда в одной фразе, слова «дело» в его различных значениях: «Но – странное дело – все то, что прежде заслоняло, скрывало, уничтожало сознание смерти, теперь уже не могло производить этого действия»; «И он шел в суд, отгоняя от себя всякие сомнения <…> так же, как обыкновенно <…> подвигая дело <…> начинал дело. Но вдруг в середине боль в боку, не обращая никакого внимания на период развития дела, начинала *свое* сосущее дело. <…> Он <…> возвращался домой с грустным сознанием, что не может по-старому судейское его дело скрыть от него того, что он хотел срыть; что судейским делом он не может избавиться от нее»[118].

Дело Ивана Ильича, стоящее в одном экзистенциальном ряду с развлечением, является в представлении Толстого делом безнравственным. Иван Ильич обладает властью, причем властью судебной, Толстым отрицаемой. И пусть Иван Ильич не злоупотребляет ею, он все равно стоит на стороне насилия, за что Толстой его и карает, требуя от него раскаяния. Теперь Ивану Ильичу предстоит самому испытать то, что прежде от него претерпевали другие. Визит к доктору оборачивается для него судом: «Все было, как он ожидал <…>. И ожидание, и важность напускная, докторская, ему знакомая, та самая, которую он знал в себе в суде <…>. Все было точно так же, как в суде. Как он в суде делал вид над подсудимыми, так точно над ним знаменитый доктор делал тоже вид. <…> Для Ивана Ильича был важен только один вопрос: опасно ли его положение или нет? Но доктор игнорировал этот неуместный вопрос. <…> Не было вопроса о жизни Ивана Ильича, а был спор между блуждающей почкой и слепой кишкой. И спор этот на глазах Ивана Ильича доктор блестящим образом разрешил в пользу слепой кишки, сделав оговорку о том, что исследование мочи может дать новые улики и что тогда *дело будет пересмотрено* (Курсив мой. – *Л.* Ю.). Все это было точь-в-точь то же, что делал тысячу раз сам Иван Ильич над подсудимыми таким блестящим манером»[119]. Болезнь настигла Ивана Ильич не случайно. В поисках развлекающего «ничто» он сам обрек себя на то, чтобы сделаться этим самым «ничто».

Критика китча

Толстой далеко не первый, кто восстает против массовой культуры в различных ее проявлениях. Гуманистическая культура воспринимает себя критически[120]. Осуждая «общество спектакля», Толстой присоединяет свой голос к давно звучащему хору. Одновременно, в своем неприятии неподлинного искусства, которому вменяются в вину его профессионализм, его широкое распространение и декоративность, он предваряет мыслителей XX века, подвергнувших критике китч.

---

[116] См.: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 95].

[117] См.: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 94].

[118] См.: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 92].

[119] См.: «Смерть Ивана Ильича» [Там же, с. 83-84].

[120] См.: [Смирнов, 2006].

Так, Г. Брох и Р. Музиль воспринимают китч как самостоятельную систему, имитирующую подлинное искусство[121]. В. Беньямин и Т. Адорно в своих далеко не однозначных работах рассматривают массовую культуру как наследие романтизма и его позднейшего витка – символизма, видя в этом результат самодостаточности искусства («чистое искусство»)[122].

Читаем у Германа Броха: «В этом театральном искусстве, благодаря которому XVIII век продолжал жить в сердце XIX», буржуа нашел «всю декоративную красивость, в которой нуждался <…> чтобы удовлетворить свою потребность наслаждаться искусством и жизнью без опасности для себя, предаваясь наслаждению столь же помпезному, сколь и легкомысленному»[123]. Сравним это высказывание с позицией Толстого в «Смерти Ивана Ильича», приведшей к полному развенчанию театрального действа в трактате «Что такое искусство?»: «Была приезжая Сара Бернар, и у них была ложа, которую он настоял, чтобы они взяли. Теперь он забыл про это, и ее наряд оскорбил его. Но он скрыл свое оскорбление, когда вспомнил, что он сам настаивал, чтобы они достали ложу и ехали, потому что это для детей воспитательное эстетическое наслаждение»[124].

Именно декоративность, в представлении Толстого, определяет эстетическое поведение потребителя: «Люди эти не только не могут отличить истинного искусства от подделки под него, но всегда принимают за настоящее прекрасное искусство самое плохое и поддельное, а настоящего искусства не замечают, так как подделки всегда бывают более разукрашены, а настоящее искусство бывает скромно <…>»[125].

Толстой объединяет явления, на первый взгляд, несовместимые: символизм, который в противовес народному искусству он предает анафеме за его герметичность, и произведения культуры в виде подачки ненасытной толпе: «Произведения искусства – забавы, которые в таких ужасающих количествах изготовляются армией профессиональных художников»[126]. В его представлении то и другое лишь разные стороны одной медали: в обоих случаях речь идет о разрыве искусства с этическими принципами, о замене «хорошего» на «красивое»: «Русский человек из народа, не знающий иностранных языков, не поймет вас, если вы скажете ему, что человек, который отдал другому последнюю одежду или что-нибудь подобное, поступил “красиво”, или, обманув другого, поступил “некрасиво” <…>. По-русски поступок может быть добрый, хороший или недобрый и нехороший <…>. Во всех же европейских языках, в языках тех народов, среди которых распространено учение о красоте как сущности искусства, слова “beau”, “schön”, “beautiful”, “bello”, удержав значение красоты формы, стали означать и хорошество – доброту, то есть стали заменять слово “хороший”»[127].

Сравним с аналогичным рассуждением у Броха: «Система китча требует от своих последователей: “Делай красивую работу <…> тогда как система искусства взяла за правило этическую заповедь: “Делай хорошую работу”»[128].

Чистый эстетизм, лишенный этических правил, обрастает правилами и рецептами изготовления красоты, превращенной в нечто доступное, в то, что всегда под рукой. Художник берет на себя роль декоратора мира. Когда искусство отрекается от своей этической миссии – более не утоляет наш «голод по действительности» или, если угодно, нашу жажду

---

[121] См.: [Broch, 2001 *b;* Musil, 2011].

[122] См.: «Essai sur Wagner» [Adorno, 1966].

[123] См.: «Creation litteraire et connaissance» [Broch, 1966, p. 53].

[124] См.: «Смерть Ивана Ильича» [Толстой, т. 26, 1936, с. 103].

[125] См.: «Что такое искусство?» [Толстой, т. 30, 1951, с. 148].

[126] См.: «Что такое искусство?» [Там же, с. 169].

[127] См.: «Что такое искусство?» [Там же, с. 38].

[128] См.: «Creation litteraire et connaissance» [Broch, 1966, p. 357]; см. также: [Coignard, 2008].

истины – его единственным материалом является клише: китч использует артистические приемы, уже бывшие в употреблении.

Связь между романтическим и постромантическим культом красоты и подделкой впоследствии станет одним из главных постулатов критики культуры. Брох говорит о китче: «Весь XIX век осенен божественной красотой, сошедшей с неба на художественное творение <…>. Она – главный символ всех символистских школ, в которых, как у прерафаэлитов, так и у Малларме или Стефана Георге, созрел благодаря этому план религии красоты. Мы можем смело сказать, что богиня красоты в искусстве и есть богиня китча <…> Китч мог возникнуть только из романтизма и именно из романтизма <…> Романтизму присуща потребность наделить любое произведение искусства красотой в качестве непосредственной цели»[129].

Заключение

Культ красоты, переходящий в китч, рассматривается Толстым как один из элементов общего развития Европы, ведущего к неминуемой катастрофе, от которой он пытается предостеречь Россию. И не удивительно, что его суждения перекликаются с мыслями тех, кто эту катастрофу пережил. Говоря о гостиных 1880-х годов, Беньямин свидетельствует о пропасти, которая пролегает между ними и интерьерами его современников, утративших чувство преемственности после Первой мировой войны, вернувшихся с нее «немыми», то есть неспособными передать свой опыт. Война уничтожила опыт прошлого, передаваемый из поколения в поколение, – в конфронтации с новой реальностью он оказался ненужным. Будучи современником Ивана Ильича, Толстой свидетельствует о том, как из этих гостиных культ развлечения распространился на все общество, в итоге став орудием насилия. Оба, и Толстой и Беньямин, озабочены созданием новых этических основ для культуры, но если Беньямину оскудение представляется одним из путей обновления[130], Толстой видит в нем угрозу для человечества. Тем не менее их объединяет идея нового братства[131], которое возникнет на обломках европейского гуманизма.

Литература

Захарова Т Философское определение вещи в статьях М. Хайдеггера «Вещь» и «Исток художественного творения». <http://www.taby27. ru/>.

Паскаль Б. Из «Мыслей» // Ларошфуко Ф., Паскаль Б., Лабрюйер Ж., де. Суждения и афоризмы. М.: Политиздат, 1990. С. 192 (Фрагмент 139).

Смирнов И.П. Дух отрицанья //Смирнов И.П. Генезис. Философские очерки по социокультурной начинательности. СПб.: Алетейя, 2006. С. 251-271. <http://ec-dejavu.ru/c-2/Culture-3.html>.

Толстая С.А. Моя жизнь: в 2 т. М.: Государственный музей Л.Н. Толстого, 2011.

Толстой Л.Н. Альберт // Толстой Л.Н. Поли. собр. соч.: в 90 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1935. С. 27-52.

Толстой Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Поли. собр. соч.: в 90 т. Т. 19. М.: ГИХЛ, 1935.

[129] См.: «Quelques remarques ä propos du kitsh» [Broch, 2001fr, p. 25-26].

[130] В своей работе «Опыт и бедность» Беньямин цитирует высказывание Брехта о том, что «при коммунизме распределяется поровну не богатство, но бедность» [Benjamin, Bd. 2-1, 1982, S. 216].

[131] См. мою статью о языковой утопии Толстого и идее братства, основанного на создании языка, на котором «ничто» найдет себе наименование: [Jur-genson, 2012].

Толстой Л.Н. Не убий никого // Толстой Л.Н. Поли. собр. соч.: в 90 т. Т. 37. М.: ГИХЛ,1936. С. 39-54.

Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича // Толстой Л.Н. Поли. собр. соч.: в 90 т. Т. 26. М.: ГИХЛ, 1936. С. 61-113.

Толстой Л.Н. Так что же нам делать? // Толстой Л.Н. Поли. собр. соч.: в 90 т. Т. 25. М.: ГИХЛ, 1937. С. 182-411.

Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Поли. собр. соч.: в 90 т. Т. 30. М.: ГИХЛ, 1951. С. 27-203.

Хайдеггер М. Бытие и время. <http://www.lib.ru/HEIDEGGER/bytie. txt>.

Adorno T. Essai sur Wagner. Paris: Gallimard, 1966.

Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bände I-VII, Bd. 1, Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. S. 471-508.

Benjamin W. Erfahrung und Armut // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bände I-VII, Bd. 2-1, Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 213-219.

Broch H. Creation litteraire et connaissance. Paris: Gallimard, 1966.

Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001a.

Broch H. Quelques remarques ä propos du kitsch. Paris: Editions Allia, 2001b.

Brod M. Franz Kafkas Glauben und Lehre, Kafka und Tolstoi. München: Verlag Kurt Desch, 1948.

Coignard A. Quest-ce que le mal en art? De Leon Tolstoi' ä Hermann Broch // Serange P. (ed.) Que peut-on dire du mal? Colloque virtuel sur le mal. 2008, juillet-septembre. <www.approximations.fr/o2php/attach. php?pid=18834>.

Heidegger H. Der Ursprung des Kunstwerkes. Frankfurt am Main: Klostermann RoteReihe, 2012.

Jurgenson L. La crise religieuse de Tolstoi et les avant-gardes // Dep-retto C. (ed.) Un autre Tolstoi. Paris: Institut d'Etudes Slaves, 2012. P. 69-76.

Jurgenson L La dimension sociale de lbeuvre dart chez Tolstoi // Pouvoir et societe chez Tolstoi / Cahiers Leon Tolstoi. No. 23. Paris: Institut d'Etudes Slaves, 2013. P. 75-88.

Kafka F. Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1992.

Musil R. Über die Dummheit, Vortrag auf Einladung des österreichischen Werkbunds. Gehalten in Wien am 11. und wiederholt am 17. März 1937. Berlin: Alexander Verlag, 2011.

© Юргенсон Л.Г., 2017

Часть II
Жанры и формы развлекательной культуры

Детские журналы Серебряного века: поэтика развлечений

Валентин Головин

Эстетика Нового времени предполагает творческую состязательность, что задает определенную логику литературного процесса. За одним исключением – детской литературы и, как следствие, детской журналистики. И причин тому по крайней мере две. Детская литература выросла из учебных текстов и несет в себе «педагогическую родовую травму»: от мягкого дидактизма до открытой назидательности. Это существенно сдерживает и литературные инновации, и литературный эксперимент. Вторая причина – реакция и рефлексия на произведения для детей так называемых экспертных сообществ. Если мейнстрим в журналистике испытывал давление политической и духовной цензуры, то детская литература имела еще одного «угнетателя» – цензуру педагогическую в виде различных комитетов и комиссий. Путь к открытию детского журнала или хотя бы раздела в нем напоминал путь лосося к нересту, где были и пороги и голодные медведи от педагогического сообщества[132]. Отказывали в открытии нового раздела, имеющего отношение к развлечениям, даже абсолютно проверенным авторам: «Наконец, так как прибавление к четырем <…> отделам “Лучей” еще пятаго, под названием “Домашние занятия”, изменило бы программу, по которой высочайше дозволено г-же Ишимовой[133] издавать ее журнал, то и с сим Главное управление цензуры не согласилось <…>»[134].

Активное движение к «развлечению», к «развлекательному чтению» происходило в детской журналистике со второй половины XIX века, но по преимуществу это касалось только специальных отделов, содержащих шарады, ребусы, загадки и т.п.

Литературный процесс рубежа XIX-XX веков ясно показал, что детской журналистике нужен свой «Черный квадрат». Сложившаяся и превалировавшая стилистическая и дидактическая форма детских журналов не устраивала ни эстетику Серебряного века, ни определенную часть самого консервативного экспертного сообщества – родителей.

Все это, вкупе с цензурными изменениями 1905 г., просто смело старые экспертные институты. Они потеряли свою «регулирующую» силу. Одним из самых активных экспертных сообществ стала группа писателей, поэтов и художников[135], активно сотрудничавших по крайней мере в 10 детских журналах из 250, выходивших в начале XX века.

Я не являюсь сторонником взгляда на «контрастную историю» детской литературы, строящейся на оппозиции «до революции – после революции». В этой логике 1917 г. посту-

---

[132] Наметим схему открытия детского журнала или нового раздела в столицах, в 1840-1905 гг.: издатель -> министр народного просвещения -> попечитель учебного округа -> цензурный комитет -Э попечитель учебного округа -> товарищ министра народного просвещения -> император -> товарищ министра народного просвещения -> министр народного просвещения -> попечитель учебного округа -> цензурный комитет -> издатель.

[133] Ишимова Александра Осиповна (1804-1881) – известная детская писательница, издатель детских ежемесячных журналов «Звездочка» (1842-1863) и «Лучи» (1850-1860).

[134] Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА). Ф. 772. Он. 1. Д. 1724. Л. 7.

[135] А. Аверченко, И. Арденин, О. Беляевская, С. Городецкий, В. Князев, В. Лебедев, М. Моравская, М. Пожарова, П. Потёмкин, А. Радаков, Н.В. Ремизов, А. Рославлев, П. Соловьёва, А. Толстой и даже О. Форш и М. Шагинян.

лируется как переломный, а статья Л. Кормчего «Забытое оружие» (1918) – как Рубикон между старой и новой литературой[136].

Команда авторов, совершивших значимый сдвиг в детской литературе, сформировалась уже в начале XX века и в основном в детских журналах: «Галченок», «Тропинка», «Жаворонок», «Ученик», «Красные зори», «Звонок», «Игрушечка». Именно этой команде мы обязаны возникновением, что я попытаюсь доказать, многих литературных инновационных моделей, создание которых часто приписывают детским писателям советского периода.

Обратимся непосредственно к развлечению – как к теме, дискурсу и функции – в детских журналах начала XX века. Вариантов развлекательных текстов и иллюстраций появилось такое множество, что в данной статье можно остановиться только на наиболее значимых силовых линиях этого развлекательного поля. По сути дела, это были журналы-дивертисменты, если понимать слово «дивертисмент» в «русском» значении, то есть как ряд номеров, составляющих особую увеселительную программу, предлагаемую в дополнение к какому-либо учебному и познавательному чтению.

Можно условно обозначить два направления развлечения юного читателя журнала. Первое – это собственно развлечение, или развлечение как таковое. Читатель смотрит шутливые и ироничные картинки, разгадывает задачи, смеется над непутевым героем комичной сценки. Второе – это развлечение, производное от поэтики, от художественного приема, который в своей основе имеет иронию, «стеб» над какой-либо устоявшейся дидактической или хрестоматийной формой.

Развлечение постоянно встречалось в детских журналах, и даже в самых неожиданных проявлениях: в журнале «Галченок» (см.: 1912. № 5. С. 19) в правом нижнем углу страницы нарисован толстый бегемот, к которому обращается обезьяна: «Будьте любезны, господин Бегемот, уйти из этого угла; вы такой толстый, что наши читатели не в силах перевернуть страницу».

Логика моих наблюдений строится от менее развлекательного к более развлекательному, от традиционного к новаторскому. Так называемые дополнительные, досуговые отделы детских журналов несомненно заслуживают специального исследования; ограничусь здесь лишь выявлением знаковых моментов. Такие отделы, существовавшие с середины XIX века и включавшие, как правило, загадки и шарады, с начала XX века явно усиливают свою развлекательную направленность и обретают большее разнообразие. Отныне они наполняются не только шарадами, ребусами и загадками, но и всевозможными арифмографами, метаграммами, милитерами, логогрифами и магическими квадратами. Что касается рекомендуемых игр и занятий, то они теперь тяготеют к театрализации: стало популярным обучение «театрам теней» (см.: Игры и забавы. 1905. № 6. С. 42-44), появились рекомендации по вырезанию силуэтов и созданию оптических обманов. Расширилась тематика конкурсов по картинкам; широко представлены «конкурсы несообразностей» (сложные поиски на картинках, например, вороны с петушиной головой).

Более того, такие разделы обрели новую тематику в связи с необыкновенной популярностью «индейской» и «зоопарковой» тем, появились рекомендации, как вырезать костюмы и вигвамы индейцев или профили животных из бумаги (см.: Тропинка. 1912. № 1. С. 90-94). Причем некоторые «самоделкины» и игровые методички пишут знаковые авторы – например В. Каррик и О. Форш. Характерно, что рекомендации следуют за детской читательской модой (увлечение индейской темой), а не пытаются формировать ее. Можно говорить в данном случае о смене интенции детских журналов.

[136] См.: [Кормчий, 1918]; см. подробнее: [Хеллман, 2013].

Следующий момент: в таких отделах журнала поддерживается детское «буйство» (что разрешалась детям один раз в году, после обнаружения подарков у елки)[137]. Например, В. Каррик рассказывает, как делать «ореховые глазища»: «Если читатель недоволен своими глазами, которые не производят на читателя должного впечатления, то горю помочь нетрудно»[138]. Далее объясняет, как делать страшные глаза из ореховой скорлупы. Также предлагаются весьма «буйные» игры, скажем, в «Галченке» (1912. № 30. С. 13), где описывается игра «Лошади цугом», которая в советское время называлась «козел» или «слон с милитоном»: одна команда мальчишек запрыгивает на «мост» из спин других (см.: Галченок. 1913. № 30. С. 13).

«Буйство» поддерживалось и поэтическими опусами. В стихотворении о марионетках П. Потёмкин представляет следующую сценку[139]:

Вдруг нитка лопнула… и бац!
Свалился на земь мой Паяц.
И публика ужасно рада.

Среди «настольных игр» самой эффектной мне показалась представленная в «Галченке» игра «Экзамены» А. Радлова (см. рис. 1). На столе «в клетку» вверху обозначен выход из гимназии, внизу – вход. Вырезав и закрепив фигурки ученика (боязливого вида) и трех учителей (все – угрожающего вида), можно начинать игру от входа к выходу. Ученик передвигается по диагонали на одну клетку. Затем делает ход один из учителей. Их задача – не пустить ученика к выходу, преграждая ему путь. Есть пять премиальных квадратиков обозначенной оценкой «5+»; попав на них, ученик может сразу же сделать два хода. Если на такой квадратик попадет учитель, то дождавшись своей очереди, он может сделать один шаг не по диагонали. У ученика есть преимущество – он может ходить назад (см.: Галченок. 1912. № 19. С. 16. Рис. А. Радлова).

Метаморфоза досуговых разделов детских журналов очевидна. Еще более значимо зарождение в детских журналах начала XX века перспективных литературно-развлекательных моделей, во многом определивших дальнейшее развитие детской литературы.

В детских журналах начала XX века стали популярными «рассказы в картинках». В «Галченке» за три года их было опубликовано несколько сотен. Не следует спешить и заявлять о начале русского детского комикса. У таких «рассказов в картинках» была своя эстетическая специфика и свои генетические нюансы. Очевидным представляется доминирование не сюжета, а прежде всего, подписей под рисунками, которые обладают самостоятельной эстетикой. Более того, сюжет часто конструировался, скорее, в ходе восприятия, чем собственно в самом рисуночном повествовании: например, на картинках один за другим следовали учителя или предметы, а подписи смешно их комментировали. И здесь мы видим явное присутствие другой развлекательной традиции – лубочной картинки и, прежде всего, райка. Раешник передвигает картинки и рассказывает присказки и прибаутки к каждому новому изображению. По сути дела, такую же форму мы обнаруживаем и в детских журналах. В «Торжественном шествии в гимназию» К. Антипова и А. Радакова (см.: Галченок. 1911. № 1. С. 8-9) даны не только 11 картинок по гимназическим урокам, но и вполне раешные стихи.

[137] См. подробнее: [Душечкина, 2012, с. 75-78].

[138] [Каррик, 1912, с. 282].

[139] [Потёмкин, 1913, с. 5].

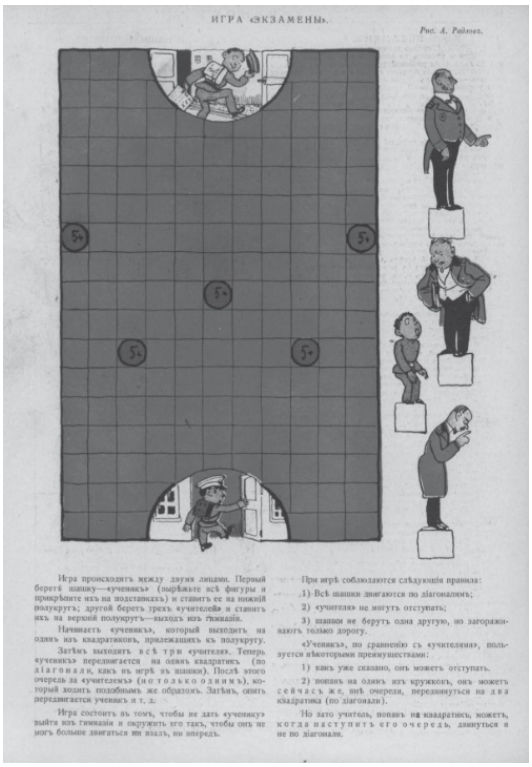

Рис. 1. Игра «Экзамены». Журнал «Галченок» (1912. № 19. С. 16)

Конечно, это уже во многом свой раешник, с намеком на мнемонические тексты; например[140]:

Кажет много страшных видов:
В математике Давыдов:
Бьешься в муках и слезах
Пифагоровых штанах!

Или[141]:

Нужно верно расставлять,
«Не» и «ни» и букву «ять», —
Эти Гротовы затеи,
Как хомут висят на шее.

Сопровождались стихотворными текстами и исторические картинки; например, рисунок А. Радлова по древней истории – стихами В. Князева[142]:

По Припяти, в густых лесах,
Охотились древляне,
За рыбой ездили в ладьях,
Врагам платили дани.
Их город Искоростень. Тут

[140] [Антипов, Радаков, 1911, с. 8].
[141] [Там же].
[142] [Князев, 1912а, с. 9].

Уж больше люди не живут.

Или рисунок В. Лебедева о Рюрике[143]:

Он в Новгороде княжил
Семнадцать лет. С врагом борясь
Богатства и славы нажил;
При нем Аскольд и Дир вдвоем,
Взяв Киев, стали княжить в нем.

Приведены лишь несколько примеров из многочисленных журнальных «райков», которые породили новую форму, которая традиционно считается советским изобретением. Имеются ввиду такие устойчивые жанрово-тематические структуры, как стихотворные обозрения, серии лиро-эппиграмматических миниатюр. Вспомним «Детки в клетке» (1923), «Цирк» (1923), «Азбука в стихах и картинках» (1939) С.Я. Маршака[144]. Напомним общеизвестный факт: первое издание «Деток в клетке» представляло собой стихотворные подписи, сочиненные к изображениям зверей Сесиля Олдина[145]. Такая форма была в достаточном количестве разработана уже поэтами и художниками Серебряного века в детских дореволюционных журналах. И не только в «зоопарковой» и «алфавитной» темах. Для примера приведем начало стихотворения М. Моравской «У антиквария»[146]:

Диковинная лавка, —
Чего там только нет!
На краюшке прилавка
Фарфоровая пара —
Старая престарая —
Танцует менуэт…

Традиция не возникает ниоткуда, спонтанно, «обозрения» уже встречались в русской поэзии, например, «Фонарики» (1841) и другие стихотворные опыты И.П. Мятлева. В этот генетический ряд вписывается и Н.А. Некрасов с его вполне раешным, но мягко дидактическим стихотворением «Накануне Светлого праздника» (1873), адресованным русским детям.

Более того, такая раешная картиночная форма мотивировала и другую сюжетную тему, также в высшей степени популярную впоследствии в советской детской литературе – я имею в виду «бунт вещей». Достаточно вспомнить такой цикл в «Галченке»: сюжетные картинки «Заговор вещей» А. Радакова (см.: Галченок. 1912. № 2. С. 5), где грязнуле мстят кувшин и – особенно жестоко – подтяжки. Здесь, как и в «Мойдодыре» К. Чуковского, мальчик исправляется. Но иногда и название, и концовка представляют собой однозначный «стеб» над устойчивым дидактическими названиями и дидактически-резонерским приемом «нарушение запрета». Или «раек»: «Дети, не дразните неодушевленные предметы» В. Лебедева, где мальчик поливал горячую печку холодной водой. В итоге на подписи к последней картинке, читаем вполне «детско-толстовский» текст: «Затянулась печка Гришей и дым пускает… Только и видели Гришу» (см.: Галченок. 1912. № 6. С. 16). Обыгрывается

[143] [Там же].

[144] См. подробнее: [Кулешов, 2012, с. 76-85].

[145] Сесиль Олдин (1870-1935) – знаменитый английский художник, автор известных анималистических и спортивных иллюстраций.

[146] [Моравская, 19116, с. 4].

все – измененная резонерская формула, стилистическая калька детских рассказов Л.Н. Толстого, даже частотные толстовские синтаксические конструкции: «Он в реку, – только его и видели» («Ермак»)[147]. Но здесь самое главное следующее: жесткая ирония над резонерством рассчитана на детского читателя, привычного адресата такого резонерства. Модель возникла и стала весьма частотной именно в детских журналах Серебряного века. Очевидна и ироничная адресация такой формы «дидактическим» экспертным сообществам.

«Развлекательное» сюжетное и поэтическое экспериментаторство не оставляло в покое авторов детских журналов начала XX века. По сути дела, происходило разыгрывание не разыгрываемого, что приводило как к поэтическому развлечению авторов, так и к развлечению читателя. Аналогичная игра затевалась с инфернальными темами (и соответствующими героями), весьма актуальными для Серебряного века. Детская литература вписывалась в этот мейнстрим. В журнале «Тропинка» появлялся колдун, живший в пещере за кровавым мертвым лесом (А. Кундурушкин), рыжая косматая кикимора (О. Беляевская); в «Смерти лешего» А. Радаков в инфернальном ключе живописует «царство Владыки фабрик»: «Бешено вертятся колеса, змеями тянутся ремни, ухают молоты. Тр-а-ах…тах…тах!.. Точно ноги гигантских пауков, рычагами машин, хватают, гнут, жмут»[148].

Но интересна сама литературная техника «разыгрывания нечисти». Одни опыты представляли собой следование фольклорной схеме былички о потерявшихся (обозначение нечисти, ее действие, пленение нечистью, молитва о спасителе, спасение), но в абсолютно детско-игровых сюжетных моделях и стилистике с явной издевкой над педагогическими клише (обиды родителей, порча игрушек и проч.). В достаточно объемной поэме «Глумушка» А. Рославлева инфернальная Глумушка «нашептывает» ребятам вполне профанные детские затеи[149]:

Нашептывает ребятам затеи,
Одна другой веселее:
Привязать кошку к столу
Всунуть в веник иглу,
Чтобы бабка наколола руку.
В кисет дедушкин положить луку,
Во щи пустить таракана.
Вымазать лавку сметаной,
Сядет, кто и выбелит зад, —
Так учит Глумушка ребят.

Украденный Глумушкой Гришка ищет спасителей, но, оказывается, что он всех обижал[150]:

И отца, и мать,
И дядек, и нянек, и повара Прошку,
И собак, и кошку, —
И кур, и гусей,
Воробьев, голубей —
Всех обижал, а игрушки?

[147] [Толстой, 1982, с. 103].
[148] [Радаков, 1912, с. 5].
[149] [Рославлев, 1913а, с. 30].
[150] [Там же, с. 33].

У Петрушки Сковырнут нос.
Дед мороз
Без сосулек, а заяц без лапки,
От козы в сарафане остались лишь тряпки…

Спасителем оказывается «необиженный» кубарь, поскольку его и обидеть невозможно: он функционально предназначен для битья. Мы видим не прием устрашения, а своего рода «хулиганизирование» нечисти. Вертящийся кубарь как образ спасения – блестящая находка автора, причем вполне актуальная для Серебряного века: вспомним кубарь-фуэте или книгу А. Аверченко «Кубарем по заграницам». В аналогичной стилистике А. Рославлев публикует поэму «Сказка про кота и Вавилу»[151].

Еще один прием связан с профанацией нечисти. В этой дискурсивной тактике демонстрируются интереснейшие логические и алогические ходы: дети черта (кроме одного), подражают обыкновенным детям, за что черт, подражая людям, собирается выпороть чертят, скрасив это иронией над квасным патриотизмом[152]:

Лишь трубку кончу, шалунам
Большую порку я задам, —
Чтоб навсегда они забыли
О жестяном автомобиле!
Чтоб их рассеялись мечты!
Чтоб помнить им была охота, —
Свои рога, свои хвосты,
Свое прекрасное болото!

Следующий прием можно назвать «лиризацией» нечисти. В стихотворной картинке С. Городецкого с рисунком В. Белкина «Лесная ведьма», обнаружившая потерявшуюся маленькую девочку ведьма, провожает ее домой, поскольку сама когда-то потеряла дочку, очень на нее похожую, искала ее сотню лет и поэтому обрела статус ведьмы. Последние два стиха лирически обосновывают метаморфозы персонажа безутешностью и безуспешностью материнских поисков[153]:

В лес заходит редко,
Схожая такая.

В стихотворении О. Беляевской лирически преобразуется кикимора, которая имеет понятие о лекарственных травах, пестует зайчат и спасает птенцов[154] (см.: Тропинка. 1906. № 12. С. 551-553). На обложке журнала «Галченок» (1911. № 7) – мальчик, поехавший удить рыбу, слышит «экологические» упреки от водяного и кикиморы («рыбу съели», «все повырубили рощи)[155]. М. Пожарова фактически дразнит нечисть[156]:

Был страшнее всех в лесу

[151] [Рославлев, *19136]*.
[152] [Пустынин, 1912, с. 8].
[153] [Городецкий, 1912, с. 5].
[154] [Беляевская, 1906].
[155] [Городецкий, 1911а, с. 1]
[156] [Пожарова, 1913, с. 1].

Тощий колдунишка:
Гриб зеленый на носу,
А под носом – шишка!

(Ср.: гоголевское «А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка?»)

Вариации с нечистью продолжаются в алфавитных практиках, например с буквой «я»[157]:

Подпираяся клюкой,
В лес Яга идет домой.

В излюбленном приеме «издевки» над дидактикой обыгрывается сюжет нарушения запрета и исправления героя, который будет весьма актуальным и в советской детской литературе. В «Сказочке», где: «Говорила детям мама / Не ходите на чердак», – дети обнаруживают кажущуюся или реальную нечисть, после чего: «Стал сынком послушным мамы / Необузданный Сергей»[158].

Но самым интересным мотивом представляется появление «нечистого» героя среди детей: от бесенка Дымка на детской елке в стихотворении Поликсены Соловьевой «Как бесенок попал на елку»[159]:

И заснул, сжимая лапкой
Золоченый свой орех.
Раздвоенный копытца.
Хвостик серенький торчит.
На снегу так сладко спится,
Елка, свечи, праздник снится.
Сердце радостью горит.
Светлый сон к нему слетает.
– Не забуду никогда! —
В этом сне он повторяет,
И над ним из тьмы сияет.
Вифлеемская звезда.

И так до знаменитой семичастной поэмы «Чертяка в гимназии» С. Городецкого. Появление лирического «нечистого» героя уже само по себе оригинально, интересно и задает новые обертоны читательского развлечения. Но меня интересуют не столько сюжетные вариации, сколько поэтическая форма, которая несомненно усиливает комический эффект и является школой комической поэтики. Приведем несколько отрывков. Начнем с «Чертяки в гимназии» С. Городецкого[160]:

Время к осени катилось,
Про метели лесу снилось,
Ветер рыскал в огородах
Шили ранцы в городах…

[157] См.: [Азбука Галченка, 1912, с. 5].
[158] [Сказочка, 1913, с. 5].
[159] [Соловьева, 1906, с. 1083].
[160] [Городецкий, 19116, с. 11].

Как видим, уже в начале «Чертяки…» отчетливо просматриваются пушкинские реминисценции, которых в тексте множество. Аналогично и у П. Потёмкина и В. Князева в «Бобе Сквознякове в деревне»[161]:

Начнем, как водится, сначала…
Итак, весна уже настала,
Уж прилетели журавли
С болот египетской земли.

Если продолжить цитирование, то увидим обратную смысловую реминисценцию, идущую от хрестоматийного стихотворения, приписываемого П.А. Плещееву, но, скорее всего, принадлежащего А.Г. Баранову[162]:

Осень наступила,
Высохли цветы,
И глядят уныло
Голые кусты…

Как точно отметил И. Лощилов, «Боба» «написан четырехстопным ямбом – самым распространенным размером русской силлаботоники, размером пушкинского романа в стихах <…>. В первую очередь в поэме слышны вариации на тему строфы XL из главы четвертой (“Уж небо осенью дышало.. .”), которая с давних пор живет самостоятельной жизнью в хрестоматиях для младшей школы»[163].

Третий пример – из стихотворения М. Моравской[164]:

Опустели в кухне щелки —
Что такое хлеб и сыр?
Тараканчики у елки Правят пир!
Пляшут с пеньем, пляшут с писком.
Сердце, душу веселя:
«Слава яблочным огрызкам,
Слава крошкам миндаля!»
Сколько всякой бакалеи:
Мед, изюминки, кутья!
«Ешьте, братцы, поскорее!
Мне кусок! И я! И я!
Нет на празднике милее
Тараканьего житья!

В этом тексте очевидны реминисценции из Пушкина («Бесы», «Зимний вечер»), Некрасова («Дедушка Яков»); возможно, есть аллюзия на песню из оперы Ш. Гуно «Фауст» (акт I, сцена 3). Почти тот же авторский набор реминисценций, что и в «Мухе-Цокотухе» К.И. Чуковского.

---

[161] Цит. по: [Лощилов, 2012, с. 156].

[162] Цит. по: [Золотоносов, 2008].

[163] [Лощилов, 2012, с. 151-152].

[164] [Моравская, 1911а, с. 11].

Разумеется, у Моравской присутствует двойная кодировка: на текст реагирует и взрослый, и юный читатель, но не так, как в той же «Мухе-Цокотухе» – дети видят одно, взрослые другое. Это не «взрослый текст в детской литературе».

Как мне кажется, авторы начала XX века пробуют работать в стилистике одного из любимых жанров школьного фольклора – переделки хрестоматийных текстов. Цитируемые «Бесы», «Зимний вечер», сказки Пушкина, «Евгений Онегин» («Уж небо осенью дышало…») и, конечно, «Осень наступила…» – популярные хрестоматийные тексты. Юный читатель легко обнаруживает второй план такой поэзии – хрестоматийный текст (особенно это видно у С. Городецкого, П. Потёмкина, М. Моравской), а: «наличие этого "второго плана" является необходимым условием для возникновения всякой пародийности»[165].

Мы не можем говорить, что такая поэзия «паразитирует» на хрестоматийном оригинале, но однозначно ощущаем его «снижение», игру с первоисточником. Здесь следует процитировать М.М. Бахтина: «Средневековая пародия ведет совершенно необузданную веселую игру со всем наиболее священным и важным с точки зрения официальной идеологии»[166]. И, справедливо замечает М.Л. Лурье, «подобно тому как излюбленными объектами древнегреческой смеховой поэзии были гимны и героические эпопеи, а средневековой (в том числе и русской) – наиболее важные молитвы ("Отче наш", "Символ веры" и т.п.), литургические тексты, проповеди и даже Евангелие, жертвами школьной переделки становятся стихотворения поэтов-классиков»[167].

Такие стихи отчасти обретают статус своего рода *parodia sacra*[168]*:* частотность реминисценций, узнаваемость «первотекста» «снижает» и дискредитирует хрестоматийные тексты.

Но главное в таких сочинениях другое: «набитый» цитатами и реминисценциями текст начинает представлять собой не столько авторское сочинение, сколько некий поэтический миф, что также актуально для поэтики Серебряного века[169].

Одним из популярных «развлекательных» приемов были так называемые псевдомнемонические «забавы», которые также снижали образцы дидактических практик. Например: «Г. Подлежащее был отец семейства. Он был очень важный господин, потому что он был именно то, о чем говорится в предложении. Он не был болтлив и отвечал только на вопросы "кто?" и "что?" Зато его жена, госпожа Сказуемое, очень любила болтать, и изрядно ему этим надоела. Она все время сообщала г. Подлежащему то, что о нем говорится. У них были детки»[170]. Далее повествуется об их детях – дочке (определение) и сыне (дополнение), а также о пятерых племянниках (обстоятельства).

Воспринимать этот текст как мнемоническую прозу, как приемы, облегчающие запоминание, вряд ли возможно. Эта цель вторична, если она вообще присутствует. В основе текста – разыгрываемое неразыгрываемое, скрытая (если не открытая) ирония над мнемоническими приемами. Ирония, над многим – над стереотипным рассказом о семье, над тривиальными типажами, над мнемонической дидактикой. Но одновременно этот текст очень дидактичен, вернее эпистемологичен. Он становится школой поэтики – поэтики иронии, восприятия неожиданного вместо ожидаемого. Он дает ключи иронического восприятия текста. Происходит то, что свойственно эстетике Серебряного века, – превращение текста в метатекст.

---

[165] [Морозов, 1960, с. 50].

[166] [Бахтин, 1965, с. 95].

[167] [Лурье, 2007, с. 14].

[168] Пародирование священных текстов *(лат.)*.

[169] См. подробнее: [Головин, 2014].

[170] [Как живет семейство.., 1912, с. 1].

Следующая форма развлечения, которая также связана со школой поэтики, это анекдот или анекдотичная ситуация. Анекдот может иметь форму не только забавного рассказа в картинках или без оных, не только остроумного ответа, но и своеобразной дидактической притчи, например, на обложке «Галчёнка» изображена мудрая слониха, которая объясняет слонятам, почему обезьяна валяется пьяная, с бутылкой: «Слониха – детям: “Вот видите, до чего доходит животное, когда оно начинает подражать человеку”» (см.: Галченок. 1911. №7. С. 16).

Анекдот достаточно часто разыгрывается с «мюнхгаузеновским» подтекстом. Например, путешественник спасается от льва на пальме, льет рычащему льву в пасть ром, а потом при помощи оптического стекла его, ром, воспламеняет, и лев взрывается (см.: Галченок. 1912. № 28. С. 5). Некоторые анекдоты имеют лафонтеновский оттенок. В «комиксе» В. Лебедева «Бык и яблоки» (см.: Там же. № 4. С. 4) русский мальчик-воришка, не зная как достать с дерева яблоки, будоражит быка своей красной рубахой, бык бьется об дерево, на которое взгромоздился мальчик, яблоки падают – цель достигнута.

Анекдот может представлять собой неожиданное происшествие в картинках .

Целый час уженьем занят
Ли-пхи-чхи, китаец-франт,
Только рыбу больше манит
На косе китайца бант… [171]

В итоге, огромную рыбу на косу ловит китаец с «чихательным» именем.

Наиболее популярными оказываются анекдоты о дураках и (или) дурочках с приемом «буквально понятая метафора». На картинке в «Галченке» – вместе с бельем на веревке висит мальчик, а на вопрос: «Где же Петя?», – отец отвечает: «Ах. Я его только что выколотил. Он висит во дворе!» (см.: Галченок. 1913. № 26. С. 1). Или отец ставит в пример сыну спокойную собаку Азорку, а в итоге сын валяется в песке и гоняется за кошками и курицами[172]. В журнале «Тропинка» голодная пичуга видит стрекозу, но по приближении это оказывается аэроплан[173]:

Обидная ошибка:
Летит… аэроплан.

В заключение обзора об анекдотах, естественно, следует сказать о популярной в детских журналах иронии над институтками. Катя Кокеткина, оказавшись в зверинце, не заметила, как три слона, подражая ей, хоботами сплели такую же косу. Обнаружив это, девочка отметила: «Ах, как хорошо заплетена коса у слонов. Их похвалила бы даже наша самая строгая классная дама»[174].

Другая развлекательная форма – смех над сверстниками, совершающими нелепые («детские») поступки или дающими смешной ответ. Воспринимающий такой текст и картины смеется над этим, но сам утверждается в норме: «Я бы так точно не сделал». Герои таких картинок устраивают дома петергофский фонтан, заливая при этом квартиру; ловят рыбу из аквариума, играя в деревню; портят подушки, имитируя снег над южным полюсом.

[171] [Володарь, 19125, с. 47].

[172] [Четвероногий друг, 1912, с. 16].

[173] [Обидная ошибка, 1912, с. 928].

[174] [Что случилось в зверинце.., 1910, с. 187].

Или гимназист на фразу трамвайного кондуктора: «Нет местов», – *замечает:* «Бесстыдник, он не знает падежов!» (см.: Галченок. 1913. № 33. С. 1).

В детских журналах начала XX века появляется особый тип героя-двоечника. Его возвеличивают, наделяют лукавым умом, склонным к иронии. В одном из рассказов двоечник затевает спор с отцом о том, что угадает будущее наказание за двойку; в случае неугадывания – порка, а в случае угадывания – не пускают в гости. Мальчик, получивший двойку, предлагает наказание в виде порки. Отец не пускает его в гости[175]:

– Но это неправильно, папа! Если не пустишь меня в воскресенье, значит, я не отгадал наказания. А, ведь ты в таком случае обещал меня выдрать.

– Ты значит, хочешь, чтобы я тебя выдрал, что-ли?

– Нет папочка, выдрать ты не можешь: тогда опять выйдет, что я отгадал.

Отец признает сына логическим победителем.

С явным сочувствием к двоечнику публикуются стихи «Расписание уроков Сергея Второгодникова»[176]:

Понедельник… Арифметика.
Русский – вызубрит стихи.
Вдруг, да вызовут: «Ответьте-ка!»
Ну тогда дела плохи.

Следует отметить, что основная масса развлекательного подается через картинки или веселые таблицы. Они могут иметь и шутливо-дидактическое начало: вся география передается через разные рисунки и формы жилетов; национальные шляпы сравниваются с «национальными» крышами домов (цилиндр англичанина, например, с заводской трубой) и т.д. Шутливо обыгрываются прощание с учебником на лето, «расшучивание мечты», то есть ситуация, когда гимназист реально попадает в то время, которое он изучает по истории («Доброе старое время»[177]). В разных номерах «Галченка» на картинках представляются парадоксальные (на грани поэтики абсурда) сценки: негры умело приспосабливают рыбу-пилу для пиления пальм, а удава используют как шланг для воды, ловят рыбу из клюва пеликана («Хитрые негры»[178]); африканские звери справляют русскую Масленицу[179]; лиса и енот последовательно прыгают на барышню, а преследующий их охотник думает, что это воротник и муфта («Модный костюм»[180]). Часто публикуются в журналах всевозможные веселые таблицы. Например, в рисованной таблице о склонениях творительный падеж демонстрируется через фразу: «Учитель не доволен учениками», – и картинкой порки розгами (см.: Галченок. 1912. № 44. С. 5).

Вместе с тем в журнальных текстах можно встретить вполне серьезную иронию и над «взрослым» творчеством, и над «взрослыми» действиями, но эта ирония воспринимается и понимается в том числе и детьми. В качестве примеров можно привести «Дневник осы» (см.: Там же. 1912. № 28. С. 8) или картинку, где бифштекс и ростбиф появляются в стране овощей Вегетариании (см.: Там же. 1913. № 7. С. 16). Итог этого вторжения – «революция везде»… Разгоряченный горошек восклицает: «Долой Бифштекс с Ростбифом! Да здравствует славный овощной народ <…> Да здравствует вегетарианство <…>»

---

[175] [Цыфиркин, 1911, с. 11-12].

[176] [Володарь, 1912а, с. 79].

[177] Галченок. 1912. № 20. С. 5. Рис. Н. Радлова.

[178] Там же. № 5. С. 5. Рис. А. Яковлева.

[179] Там же. № 5. С. 17. Рис. О'Коннен.

[180] Там же. № 8. С. 8. Рис. В. Лебедева.

В журналах постоянно публиковались смешные письма, анкеты читателей. В приложении-вклейке «Новичок» к журналу «Ученик» (1910. № 41. С. 1059) есть письмо мальчика, который просит изменить выигранный им приз («Поездка на шхуне утром») вследствие наличия у него морской болезни на… фотографический аппарат. Редакция соглашается. Публикуются ответы на анкеты детей, где они хотят быть царицей и кинематографом, объявляют, что любят наряжаться и читать по-русски, а больше всего боятся живых раков и немецкой грамматики.

Журналы с изрядным развлекательным потенциалом сделали главное – изменили парадигму чтения. Часто доминантой повествования оказывается то, что смешно детям, но совсем не дидактично. Детские журналы 1910-х годов мотивировали появление множества тем и художественных приемов, которые потом активно разрабатывались. Авторы же последующей литературной эпохи во многом заимствовали или, скажем мягче, наследовали новые поэтические формы, ритмические структуры, сюжетных темы, и даже использовали поэтический словарь, который появился в детских журналах начала XX века.

Литература

Азбука Галченка // Галченок. 1912. № 43. С. 5.

Антипов К.М., Радаков А. Торжественное шествие в гимназию // Галченок. 1911. № 1. С. 8.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.

Беляевская О.А. Кикимора. Сказка // Тропинка. 1906. № 12. С. 551-559.

Володаръ. Расписание уроков Сергея Второгодникова // Красные зори. 1912а. № 2. С. 79.

Володаръ. Удачная неудача // Красные зори. 19126. № 1. С. 47.

Головин В.В. Журнал «Галченок» (1911-1913) как литературный эксперимент // Детские чтения. 2014. № 2. С. 23-37.

Городецкий С.М. Полночь в лесу// Галченок. 1911а. № 7. С. 1.

Городецкий С.М. Чертяка в гимназии // Галченок. 19116. № 1. С. 11; № 2. С. 3; № 3. С. 2; № 4. С. 2; № 5. С. 5; № 6. С. 9; № 7. С. 9-10.

Городецкий С.М. Лесная ведьма // Галченок. 1912. № 9. С. 5.

Душечкина Е.А. Русская елка: история, мифология, литература. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в СПб., 2012.

Золотоносов М.Н. «Осень наступила. Высохли цветы». Стихотворение «дворового мальчика» // Полит.ру. 2008. 4 декабря. <http://www. polit.ru/article/2008/12/04/osen/>.

Как живет семейство господина «Предложение» // Галченок. 1912. №44. С. 1.

Каррик В.В. Ореховые глазищи // Тропинка. 1912. № 3. С. 282.

Князев В.В., Потёмкин П.П. Боба Сквозняков (Премия журнала «Галченок» на 1912 год). СПб.: Издание М.Г. Корнфельда, 1912.

Князев В.В. Русская история // Галченок. 1912а. № 41. С. 9.

Князев В.В. Русская история // Галченок. 19126. № 42. С. 9.

Кормчий Л. Забытое оружие. О детской книге // Правда. 1918. № 28. 17 февраля. С. 3.

Кулешов Е.В. Самуил Маршак (1887-1964). Биография. Маршак в литературной полемике 1920-1930-х гг. // Детские чтения. 2012. № 2. С. 76-85.

Моравская МЛ. Елочные дни // Галченок. 1911а. № 8. С. 11.

Моравская МЛ. У антиквария // Галченок. 19116. № 1. С. 4.

Лощилов И.Е. Творчество Потемкина для детей: Боба Сквозняков в деревне // Детские чтения. 2012. № 2. С. 146-162.

Лурье МЛ. Современный детский фольклор как школа поэтики (на материале детского анекдота и школьной пародийной поэзии). СПб.: СП6ГУКИ, 2007.

Морозов А.А. Пародия как литературный жанр (К теории пародии) // Русская литература. 1960. № 1. С. 48-77.

Обидная ошибка // Тропинка. 1912. № 24. С. 926-928.

Пожарова М.А. Был страшнее всех в лесу… // Галченок. 1913. № 41. С. 1.

Пустынин М.Я. Болотные чертяки // Галченок. 1912. № 25. С. 8.

Радаков А.А. Смерть Лешего // Галченок. 1912. № 42. С. 1-6.

Рославлев А.С. Глумушка // Жаворонок. 1913а. № 1. С. 30-33.

Рославлев А.С. Сказка про кота и Вавилу // Жаворонок. 19136. № 3. С. 98-101.

Сказочка // Галченок. 1913. № 35. С. 5.

Соловьева П. Как бесенок попал на елку // Тропинка. 1906. № 24. С. 1061-1083.

Толстой Л.Н. Ермак // Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. Т. 10. М.: Художественная литература, 1982. С. 98-103.

Хеллман Б. Детская литература как оружие: творческий путь Л. Кормчего // «Убить Чарскую…»: парадоксы советской литературы для детей (1920-1930-е гг.). Сб. ст. / сост. и ред. М.Ю. Балина, В.Ю. Вьюгин. СПб.: Алетейя, 2013. С. 20-45.

Цыфиркин. Трудный выбор // Галченок. 1911. № 3. С. 11-12.

Четвероногий друг // Галченок. 1912. № 21. С. 16.

Что случилось в зверинце, когда туда пришла ученица Катя Кокеткина // Ученик. 1910. № 6. С. 186-187.

Юрий Слёзкин: между массовой литературой и литературой масс

Ирина Белобровцева

Говоря о массовой, или «вагонной» (термин А.Б. Дермана, обозначивший область приложения произведений массовой литературы, то есть вагонное чтиво), литературе, мы обычно рассматриваем ее как некий конгломерат повторяющихся свойств, вычитаных в произведениях литературоведами, критиками, социологами. Эти свойства образуют своего рода матрицу, которую прикладывают к литературному произведению с целью уподобить его общности, называемой массовой литературой, это «формулы и их использование в текстах массмедиа»[181]. В данной статье массовая литература представляется через призму творчества одного из ее создателей – русского писателя первой половины XX века Юрия Львовича Слёзкина (1885-1947).

За далью лет фигура Юрия Слёзкина выглядит весьма противоречивой. Его дарили дружбой М. Кузмин и М. Булгаков, о нем сочувственно писали Г. Адамович и В. Полонский, иронично – А. Блок, В. Львов-Рогачевский, Е. Лундберг. Его роман «Ольга Орг» (1913) выдержал несколько изданий и был экранизирован. Из заявленного издательством семитомного собрания сочинений Слёзкина увидели свет пять томов. Однако сегодня о нем и его творческом наследии чаще вспоминают в связи с М.А. Булгаковым.

Написав в «Записках на манжетах», что у Слёзкина «всероссийское имя»[182], Булгаков был точен. То же прочитывается и в дневниковой записи молодого К.И. Чуковского: «Вчера у меня было небывалое собрание знаменитых писателей: М. Горький, А. Куприн, Д.С. Мережковский, В. Муйжель, А. Блок, Слёзкин, Гумилёв и Эйзен»[183]. Хотя, как понятно, известность еще не является порукой таланта и далеко не все относились к фигуре Слёзкина столь однозначно.

Отзыв М. Кузмина на одну из ранних книг Слёзкина, «Картонный король» (1910), содержит два практически взаимоисключающих утверждения, которые будут в разной форме сопровождать его на протяжении всего творческого пути: «Юрий Слёзкин, обладая несомненным дарованием, выступает без барабанного боя и не желает быть во что бы то ни стало новым и оригинальным», – и в то же время Кузмин уверен, что «мы не можем вспомнить ни одного русского автора, на кого бы г. Слёзкин походил»[184]. Зато в «обложечных», или прикнижных, цитатах преобладают похвалы. Так, «Книгоиздательство бывшее М.В. Попова», выпустившее в свет сборник рассказов Слёзкина «Глупое сердце» (б. г.), помещает в конце книги панегирик о двух его романах – «Ольга Орг» и «Помещик Галдин» под рубрикой «Из отзывов печати» с неуказанными именами рецензентов.

Об «Ольге Орг»: «Книга Слезкина не может пройти незамеченной, не только потому что она написана блестяще и талантливо. Талантливых беллетристов у нас сейчас много, но никому из них не удалось до сих пор сочетать так гармонично серьезность замысла и художественную легкость выполнения, как это сделал Юрий Слёзкин. В его романе серьезно все, начиная с темы и кончая отношением автора к переживаниям действующих лиц; но в этой серьезности нет ничего тяжеловесного, надуманного, так сказать, вульгарно-идейного, это жизнерадостная серьезность истинного художника. Автор не “мудрит”, не проповедует, не

[181] [Berger, 1992, p. 29].

[182] [Булгаков, 2003, с. 32].

[183] [Чуковский, 1991, с. 101].

[184] [Кузмин, 1910, с. 34].

решает никаких проблем; он свободно отдается своим впечатлениям и входит в жизнь своих героев не только как строгий режиссер, но и как любящий соучастник. При этом художественный такт равно спасает Слёзкина и от чрезмерного увлечения деталями, и от провала в тенденцию»[185] ([газета] «День»).

О «Помещике Галдине»: «Написана повесть хорошо; фигуры довольно разнообразные, выведенные в большом числе, очерчены выпукло и убедительно; в повести есть движение, жизнь; в ней сказалось основное качество дарования Слёзкина: умение легко и непринужденно вести повествование, не утомляя читателя излишними подробностями»[186] («День»).

Среди нескольких отзывов, рассчитанных на массового, не желающего утомляться читателя, стоит особо выделить неоправдавшийся прогноз будущего высокого статуса писателя Слёзкина из газеты «Речь»: «Хороший вкус, изящная простота формы и неутомимая выдумка делают книгу Слёзкина на редкость приятной и дают уверенность, что перед нами автор с отличным будущим»[187].

В то же время немало было и скептически настроенных критиков. Так, В.Л. Львов-Рогачевский считал писателя «вульгарным Юрием Слёзкиным»: «На наших глазах своим унынием, своим вечным заподазриванием [Sic! – *И. Б.],* страхом перед грядущим заражают окружающие главного героя <…>. Трагедия его героев, как и трагедия Олечек, – в одиночестве, в обособленности, в оторванности от коллектива»[188].

Но, пожалуй, самым показательным отзывом о Слёзкине можно до сих пор считать краткое упоминание его повести в рецензии А.А. Блока на сборник «Грядущий день» – «Первый сборник петербургского литературно-научного студенческого кружка» (СПб., 1907). Блок лапидарно перечисляет черты стиля молодого автора, которые делают его «одним из…», то есть неотъемлемой частью массовой, полностью предсказуемой и лишенной элемента новизны литературы: «В нем [Сборнике. – *И. Б.]* длиннейшая повесть Ю. Слёзкина – “В волнах прибоя”. На помощь призваны все сюжеты, все тени живых и умерших стилей: есть “остекленевшие глаза”, и “тонкой нотой рвался крик”, и электрические солнца, и мелкая, мелкая, будто бы “чеховская” наблюдательность. И все-таки на поверку оказывается – еврейский погром. А в утешение – “большие и яркие, как слезы женщины, блестели далекие звезды”. И все пошли навстречу солдатам и показали мощь пролетариата»[189].

Отсутствие оригинальности, писательское мышление готовыми блоками (то есть, по Дж. Кавелти, «формульные повествования» – *formulaic*[190]), а также известными сюжетами (родственное современной литературе постмодернизма), театральные эффекты простирались и на саму биографию Слёзкина. В ней органичным явлением, вызывающим безграничную эмпатию, предстало ложное сообщение о его гибели в советской России. Слух, что он расстрелян большевиками в 1920 г. во Владикавказе, достиг Берлина, где А.М. Дроздов опубликовал некролог «Памяти друга»[191]. Слёзкин опроверг этот слух в статье «Я жив», опубликованной в журнале «Веретеныш» (1922. № I)[192]; причем вся эта история ознаменовала прилив интереса к его личности и творчеству.

---

[185] См.: [Слёзкин, 1915]. В этот сборник включены рассказы «Насыпь», «Нищенка», «Секрет полишинеля», «Мальчик и его мама», «Тапер», «Пыль», «Полина-печальная», «Глупое сердце», «Тетушка Таисия Федоровна». За пределами общей пагинации напечатана реклама романов Ю.Л. Слёзкина «Ольга Орг» и «Помещик Галдин».

[186] См.: [Слёзкин, 1915].

[187] См.: [Там же].

[188] [Львов-Рогачевский, 1916, стб. 160].

[189] [Блок, 1962, с. 113].

[190] [Cawelti, 1971, p. 25].

[191] [Дроздов, 1920, с. 3].

[192] См. об этом: [Флейшман, Хьюз, Раевская-Хьюз, 2003, с. 85].

В том же 1922 г. И. Эренбург обозначает место Слёзкина в современной литературе, заметив, что опасается за Серапионов: «<…> Завтра возьмут и бросят писать или критикам назло выпишутся в грядущих Слёзкиных»[193].

Тогда же М.А. Булгаков публикует в берлинском журнале «Сполохи» свою единственную литературно-критическую статью «Юрий Слёзкин (силуэт)»[194], воспроизведенную позже в издании «Романа балерины» Ю. Слёзкина (Рига, 1928)[195]. Эта статья охватывает, если исключить мимоходом упомянутый сборник «Чемодан» (Берлин, 1921), только дореволюционную прозу Слёзкина, то есть здесь представлен писатель как бы завершивший свой творческий путь. Один из цитируемых в статье фрагментов[196] воспринимается как пародия, но Булгаков не отделяет этот стиль от сути слезкинского творчества: «Никак нельзя иначе писать “Ольгу Орг” <…>. *Гладкий стиль* (Курсив мой. – *И. Б.)* порой безумно скучен <…>, но отвергать его нельзя. Иначе придется отвергнуть и всего Слёзкина…»[197]. Как видим, вывод Булгакова одновременно и справедлив, и двусмыслен: а в самом деле, почему бы не отвергнуть Слёзкина с его красивостями, «ночевеями “Ольги Орг” и ювелирными кропотливыми штришками всюду»?[198]

Критика эмиграции так же прозорливо писала о нем, словно подводя итоги – именно так Слёзкина хвалил Г. Адамович, тематизируя значение литературы второго или даже третьего плана как развлекательной, положительный момент в которой – отсутствие идеологического содержания: «В нем привлекала его непринужденная легкость, чуть-чуть на французский лад, у нас довольно непривычная. Слёзкин никаких вопросов не решал и за особо резким реализмом не гнался. Он рассказывал истории – бойко, занятно и даже довольно изящно»[199].

В 1922 г. в литературном приложении к газете «Накануне» Евг. Лундберг снисходительно определял новое издание старого романа Слёзкина «Ветер» (1916) как «приятно-суховатую вещь» и в некоторых характеристиках, скорее всего, непреднамеренно повторял упрек Блока в чрезмерной подробности деталей: «Трудно вынести и перечисление составных частей ландшафта – цветов, деревьев, зданий, предметов – и эпитеты, в которых нет ничего, кроме дурной литературной привычки»[200].

Советская критика отнеслась к Слёзкину более сурово. Так, в статье с характерным названием «Не тем засеяли» Н. Изгоев упрекает его как автора в советской литературе стороннего, который «выявляет», «зарисовывает» людей «не только чужих, но враждебных нам, тех, кого мы упорно ломим, а родственные им писатели поддерживают, поднимают их моральную крепость, питают их уверенностью. Эти беллетристы гордятся ими:

– Ведь этакие, мол, крепкие люди. Огонь и воду и медные трубы проходят и живут, завоевывают жизнь»[201].

От такой критики Слёзкина не спасает даже конъюнктура: его рассказ «“Приятельская услуга” о том, как красный летчик, приезжавший на родину в Польшу, привозит оттуда с собой польский самолет и своего бывшего друга, офицера генерального штаба», по мнению

---

[193] [Эренбург, 1922, с. 3].

[194] [Булгаков, 1922].

[195] [Булгаков, 1928].

[196] См. процитированное М. Булгаковым: «В этот день, когда к спящей царевне приходит влюбленный принц, когда в полях расцветают голубые ночевеи <…>» [Там же, с. 15].

[197] [Булгаков, 1922, с. 15].

[198] [Булгаков, 1928, с. 15]. Ср. с вышеприведенным отзывом А.А. Блока: «<…> Мелкая, мелкая, будто бы “чеховская” наблюдательность» [Блок, 1962, с. 113].

[199] Цит. по: [Арьев, 2005, с. 346]. Впервые: [Адамович, 1925, с. 2].

[200] [Лундберг, 1922, с. 11].

[201] [Изгоев, 1923, с. 167].

Н. Изгоева, не удовлетворяет принципам советского интернационализма: «вполне советский, но он слишком патриотичен в узком смысле этого слова и халтурен. Это не художественная ценность»[202].

В середине 1920-х годов А. Лежнев в журнале «На посту» выдвигает императив – смотреть на Слёзкина не как на известного писателя, а как на «малого» литератора, чей новый роман «“Девушка с гор” остается таким же явлением малой литературы, каким был “Секрет полишинеля” (Повесть Слёзкина, 1913 г. – *И. Б.)*. Надо сюда подойти с меньшей меркой. Тогда видишь, что роман не лишен достоинств»[203].

Советские литературоведы более позднего времени с гордостью за объект своего исследования отмечали, что в романе «Столовая гора» у Слёзкина «поставлены и в какой-то степени решены проблемы интеллигенции и революции, художника и народа»[204] и именно в этом романе он выступил как автор, который первым «в советской литературе ярко рисует среду внутренней эмиграции, показывает ее обреченность»[205]. Напомню, что именно в «Столовой горе» прототипом внутреннего эмигранта, изображенного на грани политического доноса, Слёзкин сделал М.А. Булгакова, придав ему имя и отчество Алексей Васильевич, совпадающие с именем и отчеством главного героя романа «Белая гвардия». По всей вероятности, это и послужило причиной разлада в отношениях[206]. Как бы там ни было, Булгаков изобразил Слёзкина не только в виде завистника Ликоспастова в «Записках покойника» (факт более известный)[207], но еще раньше – в повести «Тайному другу» (1929).

Использовав внутренние формы слов, он выстроил ряд недоброжелательных информаторов редактора Рудольфа Рафаиловича о романе рассказчика. Среди говорящих фамилий Рюмкин, Плаксин и Парсов. «Плаксин» явно намекает на «Слёзкин».

Внутренняя форма фамилии, по-видимому, остро ощущалась и самим Слёзкиным. Возможно, именно она дала импульс к антонимическому названию его «переводного» романа «Кто *смеется* последним», изданного в 1925 г. под калькированными именем и фамилией Жорж Деларм.

(Искушение использовать значимую фамилию с диминутивным суффиксом, по-видимому, велико, поскольку недавно фамилия Слёзкина вновь оказалась в иронической обойме: «Первой вещью, в которой Зощенко уже Зощенко, а не какой-нибудь Лейкин, Слёзкин или, скажем, Данилов-Ивушкин, стали «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова»[208].)

Уже довольно давно литературоведы воспринимают Слёзкина как фигуру комплементарную, по меткому выражению Г.С. Файмана, «на полях исследований о Булгакове». Однако в последнее время неожиданно появилось несколько работ, автор которых настаивает на оригинальности творчества Слёзкина, «жанровом своеобразии новелл», приводя вполне тривиальное объяснение: «Каждая новелла [Слёзкина. – *И. Б.]* имеет увлекательное начало, стремительное развитие и, как и полагается, неожиданную развязку»; отмеча-

---

[202] [Там же].

[203] [Лежнев, 1925, с. 281].

[204] [Ковалева, 1981, с. 12].

[205] [Никоненко, 1979, с. 206].

[206] Более подробно об этом и об упомянутой статье Булгакова см.: [Белобровцева, Кульюс, 2001].

[207] См., например: [Файман, 1981; Арьев, 1988].

[208] [Етоев, 2011, с. 559]. Этот реестр сопровождается весьма далеким от академической традиции примечанием редактора (докт. филол. наук О. Богдановой): «Лейкин, Николай Александрович (1841-1906) – писатель-юморист, автор нескольких тысяч рассказов. Слёзкин, Юрий Львович (1887-1947) – беллетрист, писавший в том числе и “маловесомые литературные безделушки”, “сводимые к анекдоту”. Данилов-Ивушкин, Игорь Александрович (род. 1938) – современный писатель, недавно выпустивший четырехтомник рассказов, которые, как сказано в аннотации к изданию, “имеют больше юмористическое направление, нежели сатирическое, а потому долговечны”…» [Там же, с. 560]. Ср. совсем уж, кажется, далекий от Слёзкина ряд, так же выстроенный на основе внутренней формы его фамилии, в переписке К.К. Кузьминского с В. Лапенковым: «Весь этот “кукин-клячкин-слёзкин-сироткин-полоскин-нахамкин” <…>» [Переписка.., 2003].

ется «простой живой язык» Слёзкина[209] (ср. булгаковское определение его именно неживого языка: «медовая гладкая речь»[210]). Вопреки очевидности говорится: «В своих новеллах Слёзкин пишет об обыкновенных людях, ничем не примечательных, которые попадают в необычные, порой анекдотические жизненные ситуации»[211]. Однако трудно назвать ничем не примечательными персонажами роковую женщину Беатриче («Беатриче кота Брамбиллы»); мгновенно приковывающую к себе внимание главную героиню рассказа «Девушка из "Трокадеро"»; рыжеволосую то ли ведьму, то ли оборотня («То, чего мы не узнаем»); девушку Лилю, обладающую иррациональным знанием о мире («Предчувствие»), и многих других.

Между тем в начале творческого пути Юрий Слёзкин действительно претендовал на новаторство в области формы по крайней мере в декларациях. Так, Владимир Боцяновский писал в вечернем выпуске «Биржевых ведомостей» (1916. 18 марта) о первом вечере литературно-художественного общества «Медный всадник»: «Конечно, судили современную литературу и, конечно, критику по преимуществу. Досталось также и писателям. Юрий Слёзкин, выступивший с докладом, очень беглым, не пощадил даже Чехова, даже Глеба Успенского. <…> Молодым свойственна буйственность, и, конечно, этого ей в осуждение никто не поставит. <…> Судя по докладу Слёзкина, новое общество намерено обратить свое главное внимание на форму»[212].

Однако в реальности Слёзкин вполне традиционен: зачины множества его новелл представляют собой ссылки на чей-то рассказ, случай из жизни, чье-либо письмо[213]. Нередко он работает на разогретом предшественниками поле, используя общеизвестные сюжеты – пушкинского «Арапа Петра Великого» с неожиданным рождением чернокожего ребенка в новелле «Негр из летнего сада»; «Бесприданницу» А.Н. Островского (в новелле «Обертас», где пан Гузик оскорбил Януарию – «в Париж предложил ехать»). Его нарративу свойственна высокопарность и слащавость: «В очень короткий срок сердца их забились в унисон и одно и то же слово слетело как со строгих сомкнутых губ Таисии Федоровны, так и с улыбающихся губ Алексея Степановича»[214]. Булгаков справедливо назвал его пейзажи «картонными», приведя пример из романа «Ольга Орг»: «Они остановились на самом краю обрыва, над рекой, теперь скованной льдом. Кругом в белых саванах стояли застывшие деревья бульвара. Высоко в небе жарко тлели звезды. А под ногами хрустел снег»[215]. Пример показательный и типичный для Слёзкина (ср. также: «Густые, как сметана, белые облака сонно плыли над рощею»[216]).

Творчество Слёзкина органично укладывается в традиционное представление о массовой литературе начала XX века. Стоит привести здесь одну из современных ее характеристик, чтобы понять, насколько плотно, без всякой усадки, заполняет дореволюционное творчество Слёзкина все те формы, в которые выливается и в которых застывает массовая литература: «Обязательным элементом большинства подобных повествовательных образцов является социальный критицизм, прямо выраженный или сублимированный до аллегории»[217]. И Слёзкин отдает дань идеологии и социально-критическому пафосу, создавая

---

[209] [Терехова, 2008, с. 154].

[210] [Булгаков, 1928, с. 14].

[211] [Терехова, 2008, с. 154].

[212] Цит. по: [Пржиборовская, 2007, с. 32].

[213] Ср.: «Вот какую странную и грустную историю рассказала мне однажды старуха нянька про одного мальчика» (см.: «Мальчик и его мама» [Слёзкин, 1915, с. 95]); «Получил письмо от своего лучшего приятеля» (см.: «Пыль» [Там же, с. 113]) и др.

[214] [Слёзкин, 1915, с. 167].

[215] [Слёзкин, 19226, с. 29].

[216] [Слёзкин, 1916, с. 57].

[217] [Гудков, Дубин, Страда, 1998, с. 49].

символические образы России как «русской красавицы», русского народа как нивы, «сизой рати колосьев», и интеллигенции как красивых, но ненужных народу сорняков-васильков, этому народу угрожающих: «Мы несем в себе отраву и губим ею себя и других. Мы – *васильки* здесь. <…> Недаром народ назвал эти синие мистические глаза васильками – злым духом, отравляющим ниву. Они прекрасны, к ним тянутся детские руки, но они убийственны в своей кажущейся невинности»[218]. В той же ложносимволистской манере он предрекает гибель своему окружению: «Придет русская красавица, нарвет васильков, сплетет синий венок и бросит его в струи прозрачной реки. Это будет их праздник, это будет красиво»[219]. Думается, в этом очевидном совпадении с «прописями» массовой литературы убедительно проявляется, прежде всего, готовность Слёзкина соответствовать ожиданиям самого широкого и нетребовательного читателя.

Так же обстоит дело и с его самым известным романом «Ольга Орг», выдержавшим множество изданий и экранизированным под претенциозным названием «Обожженные крылья» (1915) и с еще более претенциозным подзаголовком «Ищу я души потрясенной, прекрасной». И по жанру, и по писательским стратегиям роман представляет собой традиционную мелодраму. В ней есть место висящему на стене пистолету, который выстреливает трижды, обозначая три самоубийства; подробно описывается богемная (читай: губительная) атмосфера «Бродячей собаки»; есть растянутые, социально-критически окрашенные разглагольствования о жестокости жизни. Дважды – в экспозиции и в заключении романа – повторен процитированный Булгаковым ритмизованный абзац, обнаруживающий все ту же претенциозность: «В этот день, когда к спящей царевне приходит влюбленный принц, когда в полях расцветают голубые ночевеи, чьи очи – очи любимой, где сказывается ее сердце; когда души утопших молятся и плачут о грехе своем, отчего и синеет в эту пору лед и слышен по реке тихий шум, – в этот день два человека <…>»[220].

Можно предположить, что именно удивительная плодовитость Слёзкина мешала критикам замечать у него явные повторы (трудно представить, что они прочитывали все им написанное). Между тем сюжет рассказа «Предчувствие» (мистическое ощущение героини наступающей смерти матери) с измененными именами персонажей инкорпорирован в роман «Ольга Орг»; из произведения в произведение переходят имена с уменьшительно-ласкательными суффиксами, порой одни и те же – Людочка из повести «Секрет полишинеля» рифмуется с Милочкой из романа «Столовая гора»; образы кажутся раз и навсегда закрепленными в сознании автора: если старая женщина, то она – «маленькая сгорбленная старушонка» («Чертовка») или «маленькая сморщенная старушка» («Бабися») и т.п.

А когда в литературе 1910-х годов проявились «обострение колористического видения мира»[221], полутона, игра красок, та самая готовность Слёзкина подхватить общее направление сказалась даже в выборе модных импрессионистических оттенков цвета: «Когда говорят “Антон Павлович Чехов”, мне становится так грустно и хочется плакать. Почему? <…> И почему вместе с грустью на меня наплывают лиловые, дымчато-лиловые осенние сумерки»[222].

---

[218] *Слёзкин Ю.* Пыль; цит. по: [Слёзкин, 1915, с. 117].

[219] [Там же, с. 123].

[220] [Слёзкин, 19226, с. 5, 181].

[221] [Сливицкая, 1983, с. 631]. «Литература конца XIX – начала XX в. показала обострение художественного зрения писателей. Так, создавая свои пейзажи, они стали уделять огромное внимание цвету, полутонам, игре красок, явно ориентируясь на зрительное восприятие. <…> *Обострение колористического видения мира* ярко проявлялось и в литературе 1910-х гг.» [Там же].

[222] *Слёзкин Ю.* А.П. Чехов (15 декабря 1909); цит. по: <http://az.lib.ni/s/ slezkin_j_l/text_0010.shtml> (последнее обращение: 1916. 18 октября).

Все упомянутые характеристики творчества позволяют включить Юрия Слёзкина в ряд представителей так называемой массовой литературы, хотя термин этот более позднего происхождения. Сам переход от отмеченного Блоком единения с пролетариатом в ранней повести к острым, пряным, мистическим новеллам вполне укладывается в «смену вех» того времени, на что обращали внимание едва ли не все советские исследователи той эпохи: «Традиционному герою русской литературы, чья деятельная любовь к людям неизменно выводила его на пути революционных исканий, беллетристы эпохи реакции противопоставили нового героя, одушевленного, прежде всего, эгоистическим стремлением к самоуслаждению»[223]. Такой герой изображался «в натуралистической манере, со множеством рискованных подробностей, которые вызывали повышенный интерес или острое негодование у читателей, воспитанных на целомудренных описаниях любовных сцен, утвержденных традициями классического реализма»[224]. Приведенное утверждение относится главным образом к роману М. Арцыбашева «Санин», однако вполне актуально и для таких писателей, как А. Каменский, Г. Чулков, С. Ауслендер и др.

Много позже, когда этот «средний, упрощенный образ культуры <…> легенда о культуре, создаваемая за ее пределами, то, какой она выглядит “со стороны”»[225], стал общепринятой, политизированной картиной мира, согласно которой именно в результате поражения Первой русской революции классика измельчала, реализм сменился натурализмом и эротикой, а доминанты общественной жизни – предпочтением жизни частной; Слёзкин, и здесь готовый соответствовать запросам эпохи, воспроизвел этот отчасти мифический образ в своей дневниковой записи от 10 февраля 1932 г. Здесь, трактуя изменения в литературе, он, как и подобает автору массовой литературы, фокусирует внимание не на писателе, а на читателе, которому он идет навстречу, – «изголодавшемуся по свежему, непосредственному, интересному, уводящему его от нелестных воспоминаний об идейном поражении и от мрачных предчувствий и заклинаний символистов»[226].

В 1910-х годах Слёзкин, вновь в русле исканий массовой литературы эпохи, обратился и к пресловутой «проблеме пола», и к другой, важной для русской литературы и искусства того времени теме – смерти. Эротика и танатос у Слёзкина нередко соединяются – например, в серии самоубийств на сексуальной почве в романе «Ольга Орг». При этом обе темы он использовал с такой повышенной частотностью, что это вызвало иронический отзыв в критике: «Слёзкин только и делает, что отправляет своих героев на тот свет»[227]. Действительно, «новый тип человека, жить не желающего и изверившегося в жизненных ценностях»[228], появляется у него часто – в «Девушке из “Трокадеро”», «Негре из летнего сада», «Должном», в «Том, чего мы не узнаем» и многих других произведениях, причем смерть персонажей изображается с большой долей изобретательности: они задыхаются в плотно закрытом сундуке, кого-то убивает невесть откуда появившийся злодей; мальчик в рассказе «Мальчик и его мама» (1913) программирует свою смерть, приказывая няньке приготовить ему утром чистое белье – «<…> и чемодан у папы возьми, – я должен к маме (Покойной. – *И. Б.)* ехать <…>. А наутро его сердешного и не стало»[229].

Итак, относя творчество Сяезкина 1910-х годов к массовой литературе, мы усматриваем в нем «ту упрощенную, сведенную к средним нормам картину литературы эпохи, на

---

[223] [Бабичева, 1983, с. 584].

[224] [Там же, с. 589].

[225] [Лотман, 1993, с. 383].

[226] [Никоненко, 1979, с. 224].

[227] [Полонский, 1914, с. 171].

[228] [Исупов, 1994]; цит. по: <http://tzone.kulichki.com/religion/tanatos/rusfil. html> (последнее обращение: 2016. 18 октября).

[229] *Слёзкин Ю.* Мальчик и его мама; цит. по: [Слёзкин, 1915, с. 99].

основании которой легче всего строить средние исследовательские модели вкуса, читательских представлений и литературных норм»[230]. Читатель, к которому адресуется Слёзкин, «не настроен на усложнение структуры своего сознания до уровня определенной информации – он хочет ее получить»[231] в готовом виде, а потому одной из коренных характеристик этой литературы, и творчества Слёзкина *per se* (в частности, именно стремлением угодить читателю, нацеленному на «дозу адреналина», можно объяснить высокий удельный вес в его творчестве жанра новеллы), становится специфика композиции, ведь, по словам Лотмана, «<…> в текстах массовой литературы <…> столь высокую моделирующую роль играет категория конца»[232].

При том, хотя в творческом наследии Слёзкина можно найти более или менее удачные произведения, все характеризует один принцип: это, как правило, «недочувствованные» вещи. И соглашаясь с А.Ю. Арьевым в общем определении фигуры Слёзкина, с тем, что «реакция на события мирового размаха у него как у художника была какой-то странно заторможенной»[233], следует добавить, что подобная реакция не случайна, он к этому и стремился, заметив однажды в частном письме: «В наше время необходим дьявольский закал. Душа должна остаться в стороне от житейских невзгод»[234].

Однако, к сожалению для Слёзкина, его творчество пришлось на общественно активные, даже взрывные времена. События шли вразрез с творческой природой его небольшого литературного дарования, хотя он и пытался им соответствовать. Замечание исследователя о поколении конца 1880-1890-х годов, которое оказалось «перед жесткой необходимостью адаптировать свой литературный

габитус, сформировавшийся в условиях автономии литературы, к насильственно и неорганично возникшей гетерономности»[235], словно бы и не касается Слёзкина. Любопытным образом из довольно длинного ряда авторов массовой литературы 1910-х годов нескрываемое желание пойти навстречу новой литературной политике, создавать «литературу масс», биться за признание критикой и властями выражал один Слёзкин. Августа Даманская, Михаил Арцибашев, Евдокия Нагродская, Анатолий Каменский эмигрировали (Каменский позже, вернувшись из эмиграции, занимался правкой рукописей пролетарских писателей); Анна Мар покончила жизнь самоубийством; послереволюционное творчество Георгия Чулкова и Сергея Ауслендера не дает оснований говорить о принятии ими магистральной линии советской литературы. И только Слёзкин безоговорочно приемлет новую реальность, уверенный в том, что эта новизна не только правомерна, но и плодотворна.

Так, в 1922 г. он с пафосом признается в газете «Накануне», что за пять лет, прошедших с 1917 г., стал иным человеком: «Пришел некий час, навсегда памятный и уже то, что вы его пережили, изменило вашу душу, открыло ей бывшее раньше скрытым. Этого не понять тому, кто оставался в стороне в те дни, когда гигантский жернов перемолол нас»[236]. В дневнике он говорит о десятилетии борьбы «за право свое пребывать в рядах советских писателей» и задаче «совлечь с себя свое прошлое, осознать себя в настоящем, преодолеть инерцию своего класса»[237]. Вполне в духе времени Слёзкин пишет письмо Сталину, предлагая ему стать первым читателем романа «Отречение»: «Насколько было бы ценно, если бы я мог услышать

---

[230] [Лотман, 1993, с. 383].

[231] [Там же, с. 388].

[232] [Там же, с. 386].

[233] [Арьев, 2005, с. 346].

[234] *Слёзкин Ю.Л.* Письмо Д.М. Стонову. 1926. 7 февраля. НИОР РГБ. Ф. 1384. К. 2. Ед.хр. 184. Л. 1.

[235] [Маликова, 2010] (цит. по: <http://www.nlobooks.ru/sites/default/files/ old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1855/index.htmb).

[236] [Слёзкин, 1922а, с. 8].

[237] [Никоненко, 1979, с. 212-213].

о ней [Книге. – *И. Б.]* от Вас несколько слов и схватить и закрепить Ваш образ [В продолжении книги предполагалась глава о туруханской ссылке Сталина. – *И.* Б.]»[238]. Однако все попытки по капле выдавить из себя интеллигента особого успеха не имели, к нему по-прежнему относятся с подозрением: «Меня изругали за [роман] "Предгрозье" – перестали печатать, <…> в "З[емле] и Ф[абрике]" отказали, прозрачно намекнув, что имя мое одиозно»[239]. Временами на него находит упадок духа, кажется, что он готов отказаться от писательского ремесла: «Что толку писать, если судят не продукцию мою, а сторонятся имени?»[240]

И все же, несмотря на пренебрежительное к нему отношение, Слёзкин ощущает, что «каплей льется с массами». Так, Постановление ЦК ВКП(б) 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» вызывает в нем прилив социалистического самосознания: «Перед нами, попутчиками, выросла сейчас большая ответственность за свою творческую продукцию, чем это было раньше, но зато радостная, горделивая ответственность (Подчеркнуто Ю.Л. Слёзкиным. – *И.* Б.), тогда как раньше она была безрадостной»[241]. Но и опубликованные его произведения не находят отклика, что вызывает у Слёзкина отчаянные вопросы: «Неужели я не могу тронуть, увлечь за собой, за своими героями читателя? Неужели читатель останется ко мне холоден?»[242]

Понимая, что как автор новой литературы, литературы масс, он не состоялся, Слёзкин в размышлениях о своем месте писателя обращается к эпохе, когда его имя было на устах у читателей и критиков. Однако признавать принадлежность своего творчества этого времени к массовой литературе он не согласен. Задним числом он сдвигает фокус и видит себя в литературе элитарной. В дневнике (запись от 10 ферваля 1932 г.) он укрупняет свою литературную личность, претендуя на роль обновителя традиции, изменившего лицо русской литературы (речь в записи идет о 1911 г.): «Гостеприимно открыли дверь свою передо мною и редакции наиболее "художественных" журналов "Аполлон" и "Русская мысль". В первом я несколько растрепал приглаженный дендизм и эстетство папаши

Мако (так мы звали редактора "Аполлона" С.К. Маковского), во втором я оживил академическую чинность заскучавших профессоров, забывших тему своих брюзжаний»[243].

Литература

Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1925. 9 ноября. С. 2.

Арьев А. «Что пользы, если Моцарт будет жив…» (Михаил Булгаков и Юрий Слезкин) // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 425-444.

Арьев А.Ю. Юрий Слёзкин // Русская литература XX в. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь. Т. 3. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. С. 345-347.

Бабичева Ю.В. Литература в годы реакции // История русской литературы: в 4 т. Т. 4. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1983. С. 575-602.

Белобровцева И., Кульюс С. «История с великими писателями»: Пушкин – Гоголь – Булгаков // Пушкинские чтения в Тарту 2. Материалы Междунар. науч. конф. (Тарту, 18-20 сентября 1998 г.) Тарту: TUPress, 2000. С. 257-266.

---

[238] *Слёзкин Ю.* Записки на манжетах. Дневниковые записи. 13 декабря 1934 – 24 апреля 1937. Запись от 3 мая 1935. НИОР РГБ. Ф. 801. К. 1. Ед. хр. 5. Л. 10-11.

[239] *Слёзкин Ю.* Дневниковые записи. 1925-1932. Запись от 9 февраля 1932 г. НИОР РГБ. Ф. 801. К. 1. Ед. хр. 2. Л. 4.

[240] Там же. Л. 3 об.

[241] Там же. Запись от 24 апреля 1932 г. НИОР РГБ. Ф. 801. К. 1. Ед. хр. 2. Л. 93 об.

[242] [Никоненко, 1979, с. 224].

[243] [Там же, с. 210].

Белобровцева И., Кульюс С. «Поезда иного следования»: Михаил Булгаков и Юрий Слёзкин // Булгаковский сборник IV. Матер, по истории русской литературы XX века / Памяти Ю.М. Лотмана: к 80-летию со дня рождения. Таллин: TPÜ Kirjastus, 2001. С. 20-31.

Блок А. О реалистах // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 99-129.

Булгаков М.А. Записки на манжетах // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М.: Азбука-классика, 2003. С. 177-220.

Булгаков М. Юрий Слёзкин. Силуэт // Сполохи. Берлин. 1922. № 12 (декабрь). С. 49-54.

Булгаков М. Юрий Слёзкин (Силуэт) // Ю. Слёзкин. Роман балерины. Рига: Литература, 1928. С. 7-21.

Дроздов А. Памяти друга. Некролог // Воля России. 1920. № 158. 18 июля. С. 3.

Гудков Л.у Дубин Б., *Страда В.* Литература и общество. М.: РГГУ 1998.

Етоев А. Великий учитель смеха. Михаил Михайлович Зощенко (1895-1958) // Литературная матрица. Учебник, написанный писателями: в 2 т. Т. 2. СПб.; М.: Лимбус Пресс, 2011. С. 551-578.

Изгоев Н. Не тем засеяли // На посту. 1923. № 4. С. 165-178.

Исмагулова Т. (с использованием материалов С.С. Никоненко) Слёзкин Юрий Львович // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. Т. 5. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. С. 642-646.

Исупов К.Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. №3. С. 106-114; см. также: <http://tzone.kulichki.com/religion/ tanatos/rusfil.htmb.

Ковалёва И. Ю.Л. Слёзкин // Слёзкин Ю. Шахматный ход. М.: Сов. писатель, 1981. С. 3-22.

Кузмын М. Заметки о русской беллетристике // Аполлон / Хроника. 1910. №9. С. 33-35

Лежнев А. Юрий Слёзкин. Девушка с гор. Роман. К-во «Современные проблемы» Н.А. Столляр. Москва, 1925. [192 с.]. [Рецензия] // Печать и революция. 1925. № 4. С. 281-282.

Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. Избр. ст.: в 3 т. Т. 3. Таллин: Александра, 1993. С. 380-388.

Лундберг Евг. «Ветер». Роман Ю. Слёзкина // Накануне. Литературное приложение. 1922. Вып. 3. С. 11.

львов-Рогачевский В. Великое ожидание (Обзор современной русской литературы) // Ежемесячный журнал. 1916. № 1 (январь). Стб. 155— 180.

Маликова М. Халтуроведение: советский псевдопереводной роман периода нэпа // Новое Литературное обозрение. 2010. № 103. С. 109-139.

Никоненко Ст. (вступ. ст. и публ.) «Пока жив – буду верить и добиваться…» / Из дневника Ю.Л. Слёзкина // Вопросы литературы. 1979. № 9. С. 205-227.

Переписка К.К. Кузьминского с В. Лапенковым (2002-2015). 2003. <http://kkk-bluelagoon.ru/perepiska_kkk_ylap/kkk_vlap_2.htm> (последнее обращение: 2016. 18 октября).

Полонский Вяч. Литература и жизнь. II. О повестях Юрия Слёзкина // Новая жизнь. 1914. № 1. С. 171-172.

Пржиборовская Г. Лариса Рейснер. М.: Молодая гвардия, 2007.

Слёзкин Ю. Глупое сердце. Рассказы. Пг.: Книгоизд-во бывш. М.В. Попова, 1915.

Слёзкин Ю. «Касатка» А.Н. Толстого в театре б. Корша // Накануне. 1922а. № 55. 2 июня. С. 8.

Слёзкин Ю. Ольга Орг. Берлин: Рус. универсальное изд-во, 19226.

Слёзкин Ю. Обертас // Слёзкин Ю. Господин в цилиндре. Пг.: Книгоизд-во бывш. М.В. Попова, 1916. С. 53-67.

Слёзкин Ю. Роман балерины. Рига: Литература, 1928.

Слёзкин Ю. А.П. Чехов // Слёзкин Ю. Мой пантеон. Литературные силуэты. <http://az.lib.rU/s/slezkin_j_l/text_0010.shtml> (последнее обращение: 2016. 18 октября).

Сливицкая О.В. Реалистическая проза 1910-х годов // История русской литературы: в 4 т. Т. 4. Л.: Наука, 1983. С. 603-634.

Терехова О.М. Юрий Слёзкин. Творческая индивидуальность писателя // Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения. Материалы Междунар. науч. конф. (Ставрополь, 2-3 октября 2008 г.) Ставрополь: Изд-во СтГУ, 2008. С. 153-159.

Файман Г. На полях исследований о Булгакове // Вопросы литературы. 1981. №12. С. 195-211.

Флейшман Л., Хьюз Р, Раевская-Хьюз О. Русский Берлин 1921-1923. Paris: YMCA-Press; М.: Русский путь, 2003.

Чуковский К. Дневник 1901-1929. М.: Сов. писатель, 1991.

Эренбург И. Новая проза // Новая русская книга. 1922. № 9. С. 1-3.

Berger A.A. Popular Culture Genres. San-Francisco: SAGE Publications, 1992.

Cawelti J. The Six-Gun Mistique. Bowling Green: University Popular Press, 1971.

© Белобровцева И.З., 2017

«Купидоновы проказы» (1913): Мисс и Потёмкин

Игорь Лощилов

В 1913 г. издатель «Сатирикона» Михаил Германович Корнфельд выпустил в свет художественный альбом «Купидоновы проказы»[244]. Имя художника – Мисс – было указано на обложке как имя автора.

В одной из рецензий на это издание говорилось: «Назначение альбома Мисс, носящего название “Купидоновы проказы”, – быть украшением гостиных и приемных, а также развлечением для тех, кому приходится проводить там то или иное время в ожидании более серьезного дела. Несмотря на такое скромное назначение, альбом не может быть обойден молчанием»[245].

Нам известна лишь одна современная исследовательская работа, посвященная альбому. Ее автор, искусствовед С.А. Чапкина-Руга, пишет: «Это был первый и единственный опыт выпуска художественного альбома для издателя журнала “Сатирикон” М.Г. Корнфельда. Для российского книжного дела он также стал единичным; только еще одно подобное предприятие было осуществлено издательством “Скорпион”, выпускавшем журнал “Весы”, – это был альбом “Н. Феофилактов. СПб., 1909”, воспроизводивший 66 рисунков постоянного и любимого художника “Весов”»[246].

В этой статье приведены почти все достоверно известные на сегодняшний день сведения о художнице: «Настоящее имя Мисс – Анна Владимировна Ремизова (Васильева), ее отец, Владимир Сергеевич Ремизов-Васильев (1847-1908), был известным актером Императорских театров, а брат Николай Владимирович Ремизов – известнейший карикатурист, работавший под псевдонимом Ре-Ми (1887-1975).

[244] См.: [Мисс, 1913].

[245] [Гурвич, 1913, стб. 265]. На рекламных страницах этого номера «Вестника литературы» сообщалось о поступлении альбома художницы Мисс «в изящном, оригинальном английском папочном переплете» в продажу в книжных магазинах Товарищества М.О. Вольф в Москве и в Петербурге; цена – руб. (для сравнения: выпуск «Сатирикона» стоил в 1913 г. 15 коп., а годовая подписка на этот журнал – 6 руб. 50 коп.; полугодовая – 3 руб. 25 коп.). Сообщал о выходе издания и «Сатирикон»: «На днях поступит в продажу роскошное многокрасочное издание – альбом Мисс» (1913. № 15. 12 апреля). Цит. по: [Дяченко, 2011, с. 62].

[246] [Чапкина-Руга, 2012, с. 31].

Рис. 1. Ре-Ми (Н.В. Ремизов). Портрет А.В. Ремизовой (Мисс).
Холст, масло. Херсонский областной художественный музей

<…> Из биографических данных о Мисс известен только год смерти – 1928[247]. Любопытно, что в 1933 году Э.Ф. Голлербах, знаток и ценитель современной русской графики, спрашивал о ней у художника Д.И. Митрохина: “Не можете ли Вы мне сообщить, кто такая Мисс (художница) и жива ли она?” [ОР ГРМ. Ф. 142. Ед. хр. 23. Л. 11]. Глядя на работы, выполненные с точным знанием анатомии и законов композиции, можно с уверенностью сказать, что она получила профессиональное художественное образование»[248]. Там же приводится фрагмент воспоминаний Дон-Аминадо о том, как брат художницы покидал Россию в январе 1920 г. на корабле «Дюмон Д’Юрвиль»[249]: «Среди перечисленных имен, покидавших Россию на этом пароходе, Мисс не было»[250].

В статье В.В. Дяченко, опубликованной в Херсоне, собраны немногочисленные сведения о жизни Мисс при Советах: «1920 г. Мисс приняла участие в первой выставке картин районного подотдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины в г. Советске (Кировская обл.). <…> В 1923-[19] 24 годах из писем Ре-Ми, написанных в эмиграции в

[247] Предполагаемая дата ее рождения – 1890 г.; см.: [Вульфина, 2015, с. 329].

[248] [Чапкина-Руга, 2012, с. 28].

[249] См. подробнее: [Дон-Аминадо, 2000, с. 236-237].

[250] [Чапкина-Руга, 2012, с. 32].

Америке, и адресованных в Россию, Николаю Радлову другу и соратнику по “Сатирикону”, известно, что Анна Ремизова некоторое время находилась вместе с братом Александром в Екатеринбурге, затем они исколесили всю Сибирь, живя очень скудно и зарабатывая художественными работами»[251].

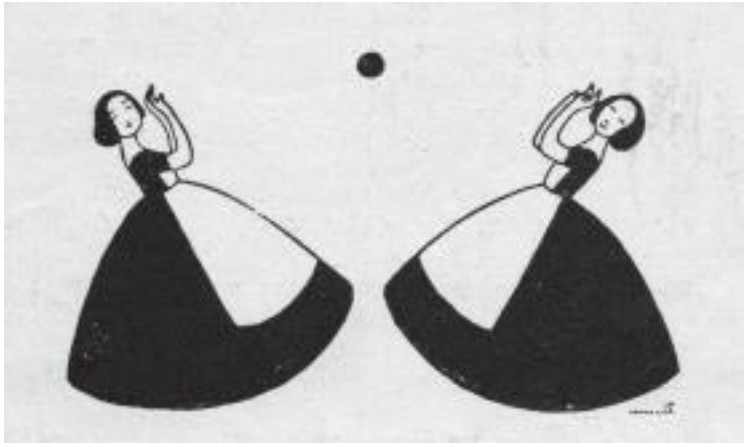

Рис. 2. Мисс. Без названия
Источник: Сатирикон. 1911. № 26. 24 июня. С. 8.

После 1924 года Ремизова и ее брат переехали в Херсон, где их приютил живописец Георгий Васильевич Курнаков (1887-1977): «Со слов Курнакова, Мисс умерла в Херсоне в [19]20-е годы вследствие тяжелой болезни. Датой ее смерти считается 1928 год. <…> Отдельные графические произведения Мисс хранятся в Государственном Русском музее в С.-Петербурге (семь рисунков), в музее русского искусства г. Киева (два рисунка пером), в Херсонском художественном музее им. А.А. Шовкуненко (шесть рисунков), в частных коллекциях г. Херсона. Значительная часть ее творческого наследия утрачена»[252].

В статье, посвященной архиву Ре-Ми, указана и точная дата смерти Мисс, известная благодаря письму жены Ре-Ми, Софьи Наумовны Ремизовой, к американской балерине Рут Пейдж: 7 мая 1928 г.[253] Там же воспроизведен живописный портрет Мисс работы брата, хранящийся в Херсонском областном художественном музее им. А.А. Шовкуненко[254].

Вернемся к изданному в 1913 г. альбому.

Нумерация страниц в альбоме (их было 38) отсутствовала. На каждой был расположен рисунок из жизни «галантного века» (с единственным исключением, о котором будет сказано далее), сопровождаемый подписью, надписью или развернутым текстом, иногда в разных комбинациях.

Издание носило развлекательный характер – эротический и комический. Оно представляет собой изысканный и достаточно сложно организованный ансамбль графики, поэзии и прозы, где мотивы развиваются, прихотливо варьируются и перекликаются между собой.

В качестве произведения искусства книги альбом Мисс, по всей видимости, продумывался и создавался с учетом первого, немецкого, издания «Книги Маркизы» (так называемая «Малая Маркиза»), вышедшем в 1907 г. («Большая Маркиза» была напечатана в Пет-

[251] [Дяченко, 2011, с. 66]. Несколько дополнительных штрихов, касающихся обстоятельств жизни А.В. Ремизовой в Херсоне, содержатся в сетевых публикациях: [Без подписи, 2014; Дяченко, 2015].

[252] [Дяченко, 2011, с. 66].

[253] [Вульфина, 2015, с. 329]. Письмо С.Н. Ремизовой хранится в Нью-Йоркской публичной библиотеке: NYPL. Ruth Page Collection. F. 28C21. P. 3.

[254] [Там же, с. 313].

рограде уже после революции в 1917 г.). С.А. Чапкина-Руга отмечает: «Большую часть XX века имя художницы Мисс оставалось забытым, так что в среде библиофилов автором альбома “Купидоновы проказы” считался Константин Сомов»[255]. Альбом Мисс отчасти воспроизводит, отчасти пародирует пикантность сомовской «Маркизы», сообщая ей иронические оттенки. Имена Мисс и Сомова сблизил еще в 1914 г. художник филоновского круга Евгений Псковитинов: «Графика сейчас в России – воскрешение старого русского стиля (Билибин), подражание ампиру (Мисс), 20-30 годам»[256]. М.А. Кузмин упомянул обоих художников в прозаической миниатюре «Концерт тетушки Фюсхен» из книги «Лесок: Лирической поэмы для музыки с объяснительной прозой в трех частях» (1922): «Меж тем как светские дамы шептали: “Очаровательно! как это стильно!” – и думали о Сомове, которого едва отличили бы от Мисс»[257].

Исследователь пишет: альбом «представляет собой почти квадратное издание размером 26,2 х 25,5 см, в плотном картонажном переплете, оформленном под набивной полосатый ситец с розочками (модный для того времени), и 38 листов с иллюстрациями, включая титульный лист. Рисунки располагались каждый на отдельном листе по центру. По исполнению их можно разделить на четыре группы: к первой относятся силуэты, ко второй – черно-белые рисунки, выполненные линиями разной толщины, создающими многоплановость и контрастность фактур: полоска, клетка, мелкие цветы и т.п. Следующая группа объединяет те, что исполнены изящной острой линией и расцвечены одним, двумя, тремя или пятью цветами, и в последнюю входят листы, созданные тонким подробным рисунком с акцентом на мелких деталях. Для воспроизведения графических работ применены цинкография и литография»[258].

[255] [Чапкина-Руга, 2012, с. 31].

[256] [Псковитинов, 1914, с. 10].

[257] [Кузмин, 1922, с. 20].

[258] [Чапкина-Руга, 2012, с. 31].

Рис. 3. Мисс. Просьба о свидании

Источник: Мисс. Купидоновы проказы. Les avantures galantes: Альбом (L'album de Miss). СПб.: Издание М.Г. Корнфельда,1913 [С. 2].

В альбоме 11 прозаических миниатюр, стилизованных под «Краткие занимательные повести» из знаменитого «Письмовника…» Н.Г. Курганова (1769)[259], и 23 стихотворения, девять из которых подписаны инициалами 77. 77. 77., и принадлежат перу Петра Петровича Потёмкина (1886-1926), блестящего поэта круга «Сатирикона». Остальные – не подписаны, но, с большой вероятностью, написал их он же; два из них входили в сборник «Герань» (1912), а прежде были напечатаны в «Сатириконе» (1910)[260]. Прозу и подписи под немногочисленными рисунками, не сопровождавшимися развернутым текстом, вероятно, следует отнести, как представляется автору этих строк, к потемкинским *Dubia.*

Фривольный альбом Мисс, где доминировала изобразительная «женская» линия, отражал актуальные на рубеже XIX и XX веков вопросы женской эмансипации, вступая в иронический спор с анекдотами и фацециями XVIII столетия, безраздельно принадлежавшими миру мужского общения.

[259] См.: [Рак, 1977]. Отметим и хронологически более близкий источник (или типологический сходный замысел): цикл А.А. Измайлова «Плутарх российский, или Ридикюль остроумия» (1907) (см.: [Измайлов, 2002, с. 220-228]).

[260] Стихотворение, напечатанное в «Купидоновых проказах» (с. 5) без заглавия («Все в жизни бренно и мишурно…»), в книге было озаглавлено: «В парке» (см.: [Потёмкин, 1912, с. 179]). Двумя годами ранее оно появилось в журнале «Сатирикон» с рисунком Мисс (1910. № 5. 30 января. С. 6). Второе стихотворение, «Размышления после бала», также публиковалось дважды: в сборнике «Герань» [Потёмкин, 1912, с. 17], а до этого – в журнале «Сатирикон» без подписи и тоже с рисунком Мисс (1910. № 9. 6 марта. С. 6).

Уже в самом первом выпуске знаменитого журнала «Сатирикон» присутствовали и стихи Потёмкина[261], и рисунки Мисс[262].

В блестящей плеяде художников «Сатирикона» и «Нового Сатирикона» (с 1913 г.) – А.А. Радаков, Ре-Ми, А.А. Юнгер, А.Е. Яковлев – графика Мисс, печатавшаяся на всех этапах существования журналов, занимает особое место. В журналах с подчеркнуто угловатой эстетикой она последовательно вела несколько жеманную и двусмысленную «женскую линию», присутствие которой в составе феномена «сатириконства» не всегда осознается.

Эта линия была отмечена лишь в воспоминаниях Е.Д. Зозули – не очень доброжелательных, но точно определяющих место и роль художницы в истории журнала[263].

> Много работала в «Новом Сатириконе» его (Ре-Ми (Н.В. Ремизова). – *И. Л.)* сестра, подписывавшая свои рисунки «Мисс».
>
> Она, несомненно, была менее даровита, но все же не лишена была своеобразного дарования. Почти в каждом номере брат (заведовавший художественным отделом) печатал какой-нибудь ее рисунок, почти не отличавшийся от предыдущего. Мучительное однообразие ее рисунков до такой степени было безнадежно, что на них не сердились. Жантильные дамы, занавески, сады, цветы, подушечно-вышивальные темы стиля XVIII века – вот весь круг ее возможностей.
>
> Но ее, как и брата, отличала глубочайшая добросовестность. Каждое кружевцо, локон, вазочка, туфелька были выписаны ею с максимальной старательностью и – всегда – одинаковой, никогда не утолщающейся – чистенькой бескровной линией.
>
> И к этому привыкли. «Рис. Мисс». Иногда к ее рисунку, если он изображал даму с кавалером, придумывали какую-нибудь амурную подпись. Чаще рисунки шли без подписей: «Рис. Мисс». И все.
>
> Рисунки ее не бросались в глаза. Часто они являлись заставками, виньетками, концовками.
>
> За все время моей работы в «Новом Сатириконе» я не слышал от нее ни слова. И не слышал, чтобы она говорила с кем-нибудь, хотя в редакцию она иногда заходила.
>
> Высокая, как брат, очень некрасивая, застенчивая, беспричинно, вероятно, исключительно из застенчивости, улыбающаяся, она незаметно появлялась где-нибудь в уголочке и так же незаметно исчезала.

Иначе оценивал и объяснял однообразие рисунков Мисс А.С. Бухов. В очерке под рубрикой «По мастерским художников» он писал[264]:

> Рисунки Мисс странно видеть в журналах, наполненных рассказами о текущей жизни и облитых мутным светом суетливой злободневности.
>
> Кажется, что по торжищу крикливых людей неслышными шагами, как Незнакомка Блока, «дыша духами и туманами» проходит кто-то безмерно чуждый этому торжищу, человек другого века.

---

[261] «Раздумье критика (Посвящается В. Буренину)» и «Гросфатер» [Потёмкин, 1908, с. 2, 4] с рисунками О. Шарлеманя.

[262] Рисунок Мисс (с. 10) иллюстрировал публикацию рассказа Н. Тэффи «Из дневника заточенного генерала»; рисунок, подписанный Ре-Ми, но стилистически близкий графике Мисс (с. 7), сопровождал рекламу продукции «Молочной фермы кровных швейцарских белых безрогих зааненталь ских коз “Ф.Ф. Шольц и А.А. Лучинский” (Доставка на дом)».

[263] [Зозуля, 2008]; см. также: [Чапкина-Руга, 2012, с. 32], где дается ссылка на архивный источник мемуаров Е.Д. Зозули: РГАЛИ. Ф. 216 (Е.Д. Зозуля). On. 1. Ед. хр. 141. Л. 72.

[264] [Бухов, 1915, с. 12].

> Мисс не стилизаторша; она не компиляторша чужого творчества, – так могут о ней говорить только люди, не понимающие духа той эпохи, которой отдала свои творческие симпатии художница. И в однообразии Мисс есть своя особенная прелесть: старинные куранты – не граммофон, играющий и матчиш, и шопеновские вещи, поющий и нежные мелодии, и вульгарные шансонетки.
>
> У курантов один мотив, одна мелодия, но она приятнее и нежнее всего, потому что в ней живет тот успокаивающий и нежноволнующий дух старины, который близок каждому эстетически чуткому человеку.

В очерке «“Сатирикон” (Силуэт) Аркадию Аверченко» (1925) С. Горный (А.А. Оцуп) упомянул брата и сестру сразу вслед за Потёмкиным: «И весь в “Копере”, в “розанах” в хрустящем свежем “ситчике” – тогда еще свежий Петр Потёмкин. Сочный и непревзойденный карандаш Ре-Ми. Узенькое отточенное острие Мисс, рисовавшей боскеты, лужайки, маркиз и гран-сеньоров»[265].

Н.Н. Евреинов, поместивший свой портрет работы Мисс в игровой книге «Оригинал о портретистах», писал: «В каких размерах иногда сказывается женственное начало в произведениях художниц, я убедился из работ Мисс, с которой, как декоратором и костюмером, я неоднократно сотрудничал в “Кривом Зеркале”. Достаточно отметить (незабываемый курьез), что на эскизе костюма бравого гусара (для хореографической мистерии “Вечная танцовщица”) у мужественного любовника оказались чисто-женские формы ног и бедер»[266].

В театрализованной части книги автор заставил свой портрет работы Мисс чураться своего же портрета, нарисованного ее братом: «Е-в [Н.Н. Евреинов. – *И. Л.]* Мисс. Фи!.. *(Сторонясь от Е-ва Реши)*. Откуда такой урод взялся! Он спугнет моего лебедя!.. Смотрите, лебедь больше не поет! – не может взять ни ф и – с, ни м и – с, когда настал для красоты ремиз. Уйди -с, братец, уйди-с! поберегись, не простудись рядом со мной от холода! Ведь я Нарцис!.. Нарцис!.. Ах, я такая, виноват – такой холодный, и хладно-музыкальный, и хладно-остроумный! Я – замороженный диэз в гамме минорной бонтонности…»[267]. Автор рецензии на петроградское издание пьесы Евреинова «Самое главное» (еще одно вышло в том же году, в Ревеле) писал: «Великая безвкусица представляется читателю этой книги. Начиная с обложки худ. Анненкова, на которую смотришь, как на курьезный мезальянс Кандинского с Мисс»[268].

Иллюстрации, рисунки и виньетки работы Мисс присутствуют почти в каждом из номеров журнала «Сатирикон», а потом и «Нового Сатирикона». Художница иллюстрировала стихи и рассказы А. Аверченко, Н. Тэффи, А. Бухова, В. Воинова, В. Винкерта, А. Грина. Тематика рисунков с подписями нередко была современной, но доминировали стилизованные сценки из жизни прошлых веков, как в «Купидоновых проказах».

Рисунками Мисс сопровождались первые публикации стихотворений и двух поэтов первого ряда[269].

Встретился автору этих строк (которому, к сожалению, недоступен просмотр полных комплектов журнала) и случай игрового сотрудничества Мисс с художниками «Мира искусства»[270], не относившимися к постоянным авторам знаменитых сатирических журналов. В

---

[265] Цит. по: [Творчество А.Т. Аверченко.., 2014, с. 394-395].

[266] [Евреинов, 1922, с. 80].

[267] [Там же, с. 87].

[268] [Цег, 1921, с. 284]; см. также: [Обухова-Зелиньска, 2008, с. 130-131; Фомин, 2008, с. 624-625].

[269] См.: [Мандельштам, 1913, с. 3; Маяковский, 1915, с. 10].

[270] Ср.: «Стиль Мисс очень характерен для графиков нового поколения, воспитанных на работах О. Бердслея, художниках немецкого журнала “Simplicissimus” и на эстетике “Мира искусства”, тяготеющих к ретроспективизму во всех его

шестом выпуске «Нового Сатирикона» за 1913 г., вышедшем 11 ноября, был напечатан рисунок «Пастушки» с подписью: «Коллективный рисунок Мисс, Д. Митрохина и Ре-Ми» (с. 9).

Рисунки Мисс сопровождали в журналах ряд стихотворений Потёмкина, не вошедших ни в «Герань», ни в совместный альбом[271].

Один из самых удачных прозаических текстов альбома – «Минтукукулевы дочки» – также впервые появился на страницах «Сатирикона», с рисунком Мисс (1910. № 1.2 января. С. 4)[272].

Стихи Потёмкина в альбоме представляют собой изящные стилизации, но не поэзии и реалий прошлых веков, а их отражений в искусстве эпохи модерна – изобразительном («мирискусники») и поэтическом (А. Белый, А. Блок, из более близких «Сатирикону» авторов назовем Н. Агнивцева). Единственное исключение, о котором упоминалось выше – стихотворение «На подушке моей трилистники…» [с. 18][273], подчеркивало опосредование прошлого настоящим. В отличие от других, выдержанных в рамках силлаботоники, оно написано дольником, с характерными для Потёмкина новаторскими приемами; исключительно лаконичный рисунок изображал даму в современном антураже и туалете. Еще один рисунок, «выбивающийся» из стилизованного XVIII века, изображал даму или барышню «пушкинского времени», и сопровождался лишь краткой подписью, напоминающей о книге В.К. Тре-диаковского «Езда в Остров Любви» (1730): «В мечтаниях о поездке на “Остров любви”» [с. 3].

Прозаические миниатюры, напротив, прямо связаны с XVIII веком. Новеллы-анекдоты и короткие диалоги, сходные с вошедшими в альбом, печатались в «Сатириконе» без подписи, с рисунками Мисс, часто под рубрикой «Старинный юмор». С известной осторожностью отметим, что и они, вероятно, принадлежат перу Потёмкина, или являются плодом коллективного редакционного творчества с его участием. Приведем несколько характерных текстов такого рода.

> О МАРКИЗИНОМ ПРЕОСТРОМ ОТВЕТЕ
>
> На вопрос подруги своей виконтессы д’Астрюк: «Как нынче вода?» – Маркиза де Монбасон, по причине неизвестности в то время прибора, Реомюром измышленного, не долгое время подумав, так на виконтессин вопрос ответила:
>
> – Она холодна, подобно поцелую супруга, и прозрачна, как намек друга сердца.
>
> Сие выслушав, виконтесса д’Астрюк с приятным визгом войти в воду не замедлила.
>
> *Источник*: Сатирикон. 1909. № 29. 18 июля.
>
> [Специальный номер купальный.] С. 12 (с рис. Мисс).
>
> СКУКА, ОТ ДОЛГОГО ПОЛЕТА ПРОИСХОДЯЩАЯ

проявлениях» [Чапкина-Руга, 2012, с. 32]. О родстве с Бердслеем недоброжелательный критик писал еще в 1917 г.: «Бирдслей [Так. – *И. Л.]* у г-жи Мисс превратился в наивные безделушки, в кружевные прориси мод и чуть-чуть нескромные иллюстрации к женским журналам» [Дмитриев, 1917, с. 65].

[271] См., например: [Потёмкин, 1909; 1910а; *б; в;* 1913; П. П. П., 1912а; *б]*.

[272] При обсуждении моего доклада об альбоме «Купидоновы проказы» на Международной научной конференции «Культура развлечений в эпоху Серебряного века (1908-1918)» (Париж, Сорбонна, 8-9 октября 2013 г.) В.В. Головин отметил, что текст миниатюры «Минтукукулевы дочки» насыщен изощренно переплетенными реминисценциями из пушкинской прозы, что может служить аргументом в пользу не указанного в обоих публикациях авторства Потёмкина.

[273] Здесь и далее номера страниц альбома приводятся в квадратных скобках, согласно предпринятой мной реконструкции его содержания, публикуемой в приложении к этой статье.

Проходя долиной, и, приметив издали на превысоком расстоянии летящий баллон, – так одна благородная дама чувства к ней провожающего испробовать пыталась:

– Не устрашились бы вы, на подобной высоте в баллоне летя, и меня на прогулке узрев – из сего баллона для скорейшего свидания ко мне выпрыгнуть?

Спрошенный любезник, даму предварительно облобызав и утершись, – ответом не уклонился:

– Сего бы не сделал, ибо в столь длительном полете с баллона наземь – скучал бы без вас пресмертельно!

Каковой остроумный ответ мужу благородной дамы вскорости предлинные рога уготовил.

Источник: Сатирикон. 1909. № 36. 5 сентября.

[Специальный номер воздухоплавательный.] С. 6 (с рис. Мисс).

ЧТО НАИСТРАШНЕЕ ЕСТЬ?

О н. О, Луиза, пойдем в более уединенный уголок! Здесь меня пугают твои предки на стенах!..

Она. Ради Бога, не надо! Не пойду…

– Но почему же?!.

– Потому что там я буду бояться… потомков!..

Источник: Сатирикон. 1913. № 13. 29 марта. С. 8 (с рис. Мисс).

НЕДОГЛЯДКА ДАМИНА КУРИОЗНАЯ

Которая-то дама от своего прелестника любовную эштафету получив и оную внимательно прочитывая, внезапно в некотором месте письма след усмотрела.

И, будучи тронута, так воскликнула:

– О, как нарядно он меня любит, что даже слезу на эштафету, пишучи, уронил.

Как у названного выше даминого прелестника о ту пору был изрядный насморк, то ошибка дамина – читателя позабавить может и от сантиментов при получении сим читателем любовных эштафет удержит…

Дама же, о которой говорилось выше, покрывая эштафету страстными лобзаниями, – тем самым по-глупому поступила…

Источник: Новый Сатирикон. 1913. № 2. 14 июня. С. 3 (с рис. Мисс).

«УЖЕ» И «ЕЩЕ» МОЛОДОЙ ДАМЫ

Одна дама, у себя в будуаре сидя и за дверьми стук услыша, рассудила так: «Ежели это муж, то скажу ему, что я уже одета, а ежели наш сосед, молодой виконт, то скажу, что я еще одета».

Источник: Новый Сатирикон. 1915. № 1. 1 января.

С. 12 (с рис. Мисс).

ЮВЕЛИРНЫХ ДЕЛ МАСТЕРСТВО

Войдя в женину комнату и увидя молодого графа обнимающим и целующим его жену, старый барон де Кассельянец с неописуемым удивлением к субретке обратился:

– Что сей молодой граф у жениной щеки делает?

На что ейная субретка, нимало не задумавшись, так ответствовала:

– Сей граф зубами прикусывает баронессину сережку, на которой застежка ослабела и ежеминутно выпасть из уха угрожает.

– Добро! Сколь приятно, что молодые повесы стали гораздо ювелирным делом интересоваться.

Сей барон де Кассельянец глуп был.

Источник: Новый Сатирикон. 1915. № 13. 26 марта.

С. 4 (с рис. Мисс).

О ЖИЗНИ КНИЖНОЙ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОЙ

Некая жена, ликом взрачная, но умом не гораздая, на коленях у мужа после обеда отдыхаючи, так заметила, от книги оторвавшись:

– Сколь трогательно изложена здесь история об ослепшем молодом человеке и девице, ему на помощь в сем случае пришедшей.

Муж же ответствовал:

– Сию книгу я читал, но что молодой человек ослеп, а девица его выручила, – сего не упомню.

– Но ведь сказано же тут: «…Она делала молодому человеку глазки…»

И подумал обрадованный муж: «Сколь счастлив я, что жена моя так чиста и наивна!»

Подумал муж, не зная того, что жена его уже два года в непозволительной близости к гвардии поручику Куконосову состояла…

Источник: Новый Сатирикон. 1915. № 50. 10 декабря.

С. 4 (с рис. Мисс).

В альбомных рисунках Мисс бросается в глаза легко объяснимый тематикой издания мотив *парности*: не только дамы и кавалеры складываются в парные конфигурации, но и окна, канделябры, пажи, арапчата, портреты на стенах, зеркала и отражения в них.

Мотивы и сюжетные ходы легко перетекают из стихов в прозу, из слова в изображение. Веселые создатели альбома, варьируя мотивы в различном знаковом материале, дарят читателю подобие манделынтамовской «радости узнаванья». Читатель, листающий альбом подряд, от начала до конца, периодически вспоминает: подобное уже было.

Сценка, где дама у пруда или бассейна кормит рыбок бисквитами, повторяется в стихотворениях «Просьба о свидании» [с. 2] и «Мечтания любви счастливо…» [с. 13], написанных, соответственно, четырехстопным ямбом и шестистопным ямбом со строго выдержанной цезурой. Любовник, переодетый врачом («медикусом») встречается в прозаической миниатюре «Прелестница некая, к тому ж и причудница…» [с. 21] и в стихотворении «Красавица Лиза…» [с. 29]. В миниатюре «На обеде у князя Стремина…» [с. 12] рассказывается о том, как «из яйца вылез карла» – разломанное пополам яйцо находит зримое соответствие в рисунке, иллюстрирующем «Просьбу о свидании», где юбка героини вместе с ее отражением в воде бассейна складываются в яйцеобразную плоскостную конфигурацию, рассекаемую линией берега.

Можно говорить и об эффекте неожиданности, заложенном в линейной последовательности листов: стихи и проза, силуэтные, цветные и черно-белые рисунки чередуются совершенно непредсказуемо; неожиданно появляется (впервые на [с. 24]) подпись *П. П. П.* и столь же неожиданно исчезает и вновь появляется на оставшихся страницах. Из стихотворения в стихотворение переходят, то появляясь, то исчезая – надолго, но не навсегда – персонажи *commedia delldrte*: Пьеро, Арлекин, Коломбина. Действующие лица прозаических миниатюр носят то русские, то немецкие, то французские имена.

Рис. 4. «На обеде у князя Стремина…»
Источник: Мисс. Купидоновы проказы. Les avantures galantes: Альбом (L'album de Miss). СПб.: Издание М.Г. Корнфельда, 1913. [С. 12].

Один из сатириконских рисунков Мисс сопровождает краткий обмен репликами. Юмор здесь грубоват и непритязателен, но отражает характерный и для «Купидоновых проказ» «театральный» поворот – сдвиг времен и их комическое сопоставление. Рисунок «Пастораль» изображает современных актеров, разыгрывающих сцену из «галантного века»: кавалер в лишь отчасти коленопреклоненной позиции перед дамой:

Она. О, мой лучезарный! *(тихо)* Да почему же вы становитесь не на оба колена?
Он. Да, хорошо вам – здесь кто-то наплевал.
Источник: Новый Сатирикон. 1916. № 2. 7 января. С. 4.

В некоторых из вошедших в альбом стихотворений Потёмкина старинные обороты речи и архаичный лексикон, подобно театральной маске, «надеты» на вполне развитый, послепушкинский ямб. Таково, например, «Неблагополучие» [с. 6]:

Но льзя ль любви отдаться плену?
Ярчее молний помню миг…
И с той поры я зрю премену:
В любимом странный хлад возник…

…Я мню, что вскоре стану тучна,
И фижмами не скрою все, —
Не столько я благополучна,
Сколь сердце чаяло мое…

Еще на одном рисунке Мисс под рубрикой «Старинный юмор» изображена пара на фоне витрины цирюльни с надписью «Париж» и парикмахерской куклой – мотивика, отсылающая к первой книге Потёмкина и к его парижским стихам:

Он. Увидев сего цырюльника, я вспомнил, что моя голова за последнее время стала очень развиваться…
Она. От чтения умных книг?
Он. Отнюдь. От сырой погоды.
Ответ сей доказывает – как, вместе находясь, тем не менее, по-разному мыслить можно…
Источник: Новый Сатирикон. 1915. № 9. 26 февраля. С. 10 (с рис. Мисс).

Барон Н.Н. Врангель писал в статье «Выставка "Сатирикона" в редакции "Аполлона"»: «Мисс – немного однообразная, но прекрасная, умная и изысканно-тонкая художница. Она

чувствует стиль XVIII века и сухими, точными, изящными очерками закрепляет на бумаге свои видения. Пудренные дамы и кавалеры жеманно улыбаются, целуются и мечтают. И вся их жизнь проходит как бы на подмостках театра»[274].

Обложку и титульный лист новосатириконского «Художественно-юмористического календаря-альманаха на 1914 год» украшали рисунки Мисс. В этом издании автору статьи единственный раз встретилось – среди участников журнала «Новый Сатирикон» на рекламных страницах – написание псевдонима художницы вместе с подлинными инициалами: А.В. Мисс[275].

Слава Мисс отзывалась и в провинции: уже в советское время ее имя называет среди графиков-иллюстраторов, ставших «особенно заметными», художник В.К. Эттель[276].

Содружество поэта и художницы, начавшееся на страницах «Сатирикона», – удачный случай точного стилистического резонанса слова и изображения. Моцартианская «легкость» потёмкинского стиха в «Купидоновых проказах» находится в отношениях контрапункта к графике Мисс, то предельно лаконичной, то тщательно детализованной.

Отметив высокую технику Мисс, Аркадий Бухов в конце очерка назвал художницу *поэтом*: «<…> Ее рисунки – это личные лирические стихотворения, переживаемые, как и всякие стихи, но не в зависимости от составляющих их слов и фраз, а оставляющие после себя тот аромат поэзии, которым наполнены стихи, как граненый бокал розовым кружащим голову вином»[277].

* * *

В приложении приводятся все тексты из «Купидоновых проказ» – в той последовательности, как они расположены в альбоме. Тем самым корпус стихотворений Петра Потёмкина пополняется 21 стихотворением, из которых девять несомненны, ибо подписаны постоянным криптонимом поэта – *П. П. П.,* а атрибуция остальных почти не вызывают сомнений. Получает дополнение и раздел *Dubia* в готовящемся издании сочинений Потёмкина: за счет прозаических миниатюр из альбома, а также подписей к рисункам Мисс из журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон» (1908-1918) – разумеется, с значительно большей степенью «дубиальности». Публикуемые тексты в основном приведены к современной орфографической и грамматической норме, но учитывают характерные стилистические особенности оригинала. Завершает публикацию реконструированное содержание альбома Мисс и Потёмкина.

Приложение

L’ALBUM DE MISS / АЛЬБОМ МИСС КУПИДОНОВЫ ПРОКАЗЫ / LES AVANTURES GALANTES

[274] [Врангель, 1909, с. 57].

[275] [Художественно-юмористический календарь.., 1914, с. 159]. Там же рекламировалось издание романа А. Мюрже с обложкой работы Мисс (с. 156): Мюрже А. Богема: Роман / пер. с фр. А.Н. Горлина. СПб.: Издание М.Г. Корнфельда, 1913. Имена художников в этой книге указаны не были; силуэт на обложке явно принадлежит Мисс, а иллюстрации выполнены в другой стилистической манере.

[276] [Эттель, 1921, с. 84].

[277] [Бухов, 1915, с. 12].

* * *

Маркиз де Гассомбер, заглянув неожиданно в уборную графини Пурсоньяк и увидев оную в костюме не для показу, с нарочитым удовольствием возгласил так:

– Счастлив созерцатель, коему случайно открыты прелестные долины и возвышенность грудей, коралловые берега губок графининых, лазоревые озера глазок и дивные полуострова ножек ее…

На что графинина камер-юнгфера, будучи ума острого и прыткого, заметила:

– Опасаюсь, любезный граф де Гассомбер, что ежели из другого покоя это заслышит старый граф, то вместо прекрасной вашей географии приключится с вами прегрустная история.

Отчего, развеселившись, галантный маркиз скрылся бесшумно.

Просьба о свидании

Вы любите одна, без церемонной свиты,
Под вечер уходить в росистые луга,
Кидая в светлый пруд засохшие бисквиты,
Что приготовил вам наряженный слуга.
Над ясною водой ваш стан настолько гибок,
Что кажется одним из тающих цветов,
Когда со всех сторон гирлянды белых рыбок
Сбираются, спеша на ваш капризный зов.
И я хочу просить, чтоб вы мне разрешили,
Когда в саду часы одиннадцать пробьют,
Сорвав большой букет из серебристых лилий,
Его вам отнести на потемневший пруд.

Гвардии поручика филозофия

Гвардии поручик фон Геленбек, подсматривая за невестой, так хитро рассудил:

– Хотя порядочности мужской недостойно за купальщицами подсматривать, но, как во время купанья несчастные случаи бывают, то быть поблизости для ради безопасности – не глупо.

И смотрел – поколе не выкупалась.

* * *

«Все в жизни бренно и мишурно,
Любовь одна – царица дней!
Любить, любить до боли, бурно,
Потока горного сильней,
Чтоб даже ночь была лазурна! —
Что может сердцу быть милей?»

Так, в парке, где белеет урна,
Под лаской звезд, в тени ветвей,
Вела Пьеретта речь фигурно —
И, наклонившись страстно к ней,
Обняв ее рукой своей,
Пьеро ответил: «Да… недурно!»

Неблагополучие

Набросив спешно шаль кисейну,
На рандеву к маркизу я
Ходила через парк к бассейну,
И страстно замирала вся;
Блаженство сердцу было внятно,
Любовь к объятиям влекла, -
Благополучно многократно
С маркизом я моим была…

Но льзя ль любви отдаться плену?
Ярчее молний помню миг…
И с той поры я зрю премену:
В любимом странный хлад возник…
…Я мню, что вскоре стану тучна,
И фижмами не скрою все, -
Не столько я благополучна,
Сколь сердце чаяло мое…

Чужой жены крепкая верность

Три причины, государь мой, неодолимо препятствуют мне согласиться на зазорное предложение ваше: я в верном замужестве, чужом доме и новом кринолине.

О двух августах в одном году

Баронесса Каролина фон Гогенау, сидючи в беседке и в небо зря, томно вздыхала:

– Скоро ли Август придет?

Так как сие и происходило в месяце августе, то не иначе баронесса Каролина своего полюбовника, именем – Августа, с такими словами поджидала…

Истинно сказано: много на свете есть куриозного и смехоподобного, но проходит мимо, не заметив.

* * *

Кавалер де Граммон, встретив мадам де Монпеллье, в руках корзину цветов несущую, с превеликой учтивостью сказал:

– Вы, сударыня, – лучший из всех цветов!

Она же, прелестно улыбаясь, отвечала:

– Однако, сударь, меня нельзя сорвать!

Из чего кавалер де Граммон, тонким умом обладавший, познал, что она отвергает его ухаживания, и удалился весьма огорченный.

* * *

На обеде у князя Стремина, весьма любившего поражать гостей своих всякими сюрпризами, из яйца вылез карла, который, обратившись к генералу от инфантерии фон Бухгольц, с большой ядовитостью спросил, почему он, ни в каких баталиях не бывая, звезду имеет.

О чем узнав, генерал от артиллерии фон Геллендорф, звезды не имеющий, долго смеялся.

* * *

Мечтания любви счастливо
Объемлют молодую грудь,
Метется сердце прихотливо…
О, скажешь ли ему: забудь?
Чем обуздать воспоминанья,
Коль незабвенное живет,
Алкая сладости свиданья? —
Маркизу вечна скорбь гнетет:
Отторгнута враждебным роком
От сердца милого, она
В краю заморском, предалеком —
Маркиза старого жена…
У грустной лишь одна отрада:
Коли минуту улучит,
Ходить к пруду большого сада,
Взяв арапчонка и бисквит.
Там вспоминать благоговейно,
Как юный был красив жених,
Как с милым в парке у бассейна
Кормила рыбок золотых, —
Являть пруду печали скрыты
И слезы лить по дням былым,
Кроша миндальные бисквиты
Проворным рыбкам золотым.

Веер

Я влюбленный стал игрушкой,

И влюбленный я терплю,
Но вчера маркиза мушкой
Мне промолвила: «Люблю».

И сегодня, гордый знаком
Благосклонности ея,
Я пришел к ней, юн и лаком
До отрады бытия.

Летний полдень был так зноен,
Так томлив любовный зной,
Но любови удостоен
Не был я маркизы злой.

В миг объятья веер жадный
Зной полдневный охладил,
И улыбкою прохладной
Солнце страсти затемнил.

Стук, заместо рамы на портрет обращенный

Графиня Ларош, своему возлюбленному свидание назначая, такое указание дала:

– Лишь только стемнеет, приходите к моему окну и единожды стукните в раму, а я выйду!

Сего не было, ибо старый граф, едва услышав стук в раму, вышел, и по портрету Ловласа вместо рамы, изрядно палкой постучав, привел сего в уныние и бегство…

* * *

Некая княжна Гондурасова имела обычай с шутом в саду прогуливаться, и была весьма злоязычна. Многочисленные поклонники спросили ее о причине такой прихоти и получили ответ:

– Считаю шута своего самым умным кавалером, ибо он никогда не скрывает своей глупости.

На что поклонники чрезвычайно обижены были.

Арапских жен ночное неудобство

Майорова жена, Аглаида Петровна, однажды своего арапчонка об ихнем арапском житье-бытье с подлинным недоумением допрашивала:

– Ежели ночью ваши арапы в сонном виде закрывают глаза и зубы, то как их жены-арапки в темноте находят?

На что арапченок, словами Аглаиды смущенный, безмолвствовал время немалое.

* * *

На подушке моей трилистники
Вышиты синим шелком.
Этот шелк тихомолком
Мне ругали его завистники.
Он, любимый мой, милый и преданный,
Сам их, радуясь, вышил.
И узор очень милый вышел,
Сказан страстью, ему неизведанной.
Я, цветок Аморилис; тычинками
Я его обласкала И навеки связала
Неизбывной любви шелковинками.
И с тех пор так люблю я трилистники!
Я, цветок Аморилис!
И ругать уморились
Шелк любовный, его завистники.

Рис. 5. «На подушке моей трилистники…»

Источник: Мисс. Купидоновы проказы. Les avantures galantes: Альбом (L'album de Miss).

СПб.: Издание М.Е Корнфельда, 1913. [С. 18].

Размышления после бала

Что может быть невыносимей

Ревнивца-мужа в белом гриме.
Как разуверить чудака,
Что не годится волноваться?
Что на лице его мука
Всех заставляет улыбаться.

Как не поймет, что столько шуму
Затеял он не по костюму.
Уж, если влез в костюм Пьеро,
Так будь же мужем Коломбины!
Дай обмануть себя, а то…
Что станут делать Арлекины?

Кок

Прижав любезный локоток,
Маркиз от страсти изнемог,
И говорил, возвыся слог:
«Вы что купава Иль роза, право,
Когда со мной идете справа».
На что маркиза, средних лет,
Не веруя в любовный бред,
Ему такой дала ответ:
«Ах, что хотите О мне вы мните, —
Но только кружев мне не мните…»

* * *

Прелестница некая, к тому ж и причудница, неизъяснимую слабость в себе внезапно узрела, и медикуса, зело прославленного, к себе в покой, амуру посвященный, пригласила, дабы медикус гармонию органов телесных вновь восстановил.

Медикус, к прелестнице подошед, на руку почтительный поцелуй возложил. Сие совершив, внятно произнес:

– Прошу Вас, разденьтесь, сударыня!

На что причудница голосом деликатным, более сладостным, чем рокот соловьиный, но не лишенным каприза, ответила:

– А Вы, сударь мой, почему не изволите раздеваться?

* * *

Лобзаньем тешилась Жаннета
И не слыхала впопыхах,
Что – вдруг арап ночного цвета
Вошел, неся десерт в руках.

«Увы», воскликнула Жаннета,
Арапа черного смутясь,
Но предосадливо на это
Жаннету успокоил князь.

«Не бойся, милая Жаннета,
И поцелуя не беги:
Арап, – ведь он ночного цвета,
И не видать ему ни зги».

* * *

«Пойдем со мной – тебе грешно
Быть одному! Красив ты редко!» —
Пьеро шептала в домино
Весьма костлявая кокетка.

«Пойдем играть со мной!» —
Но Пьеро ответил, полон злости:
«Я не играю в домино,
Я… я всегда бросаю кости».

П. П. П.

* * *

Какой халиф вам подарил
Чалму, и жемчуг, и опалы?
Какой ревнивец старый скрыл
Всю свежесть щек под маской вялой?
Ужели тягостный восток
Милее вам, чем запад вольный?
Так скиньте ж маску вы со щек,
Ужель носить ее не больно?
Ужель турчанка не могла б
Любовью подарить яуга?
Ужели в доводах я слаб?
Зачем же вы глядите хмуро?
Давно окончен маскарад,
Мы бисер грез напрасно нижем…
И фантастический Багдад
Пора сменить простым Парижем!

Менуэты

Томны звуки менуэта,
В такт качаясь, мы плывем, —
Сердце близостью согрето,
Сердце в трепете немом:
Сквозь ажур воздушных кружев
Грудь маркизина сквозит,
И, чулочек обнаружив,
Ножка узкая скользит…
Цепи плавных расставаний,
Реверансов, новых встреч,
Вихрь надежд и замираний
Под кокетливую речь!..
«О маркиза, вы так горды,
Сердце ж так мое слабо!» —
И, забыв про клавикорды,
Я хватаюсь за жабо…
«Сбились с такта!» – На румянце
Зыбь улыбки… Нет огня! —
И маркиза в томном танце
Уплывает от меня…
Вот опять идет навстречу
Так жеманно в цепи дам, —
Что скажу ей? Как отвечу? —
За любовь всю жизнь отдам!..

* * *

Пьеро, твой белый воротник
Сегодня туго накрахмален,
И все же ты главой поник,
И все ж ты грустен и печален.
Ужели ты не знал измен,
И не привык жалеть изменниц?
И мил тебе любовный плен
У самой жалостной из пленниц?
Пойми, измена не больна,
Любовь больнее для прелестниц —
Влюбленная уж не вольна
Спуститься вниз с любовных лестниц.
Ее закружит вышина,
Любовь ее убьет свободу,
А ты – ты счастлив! Не странна
Страда любовная уроду!

Нет и да

С какою гордостью во взоре
Вчера вы мне сказали: «Нет!» —
И я ушел в великом горе,
Как ловчий, потерявший след.

Я думал, дни свои закончив
Мятежным выстрелом, – уйти!
Навек с пути, что так уклончив,
С любовного уйти пути.

Но вспомнил: вы сорвали розу,
Когда мне отвечали «Нет!»
Надеждой победив угрозу,
Я отложил свой пистолет.

Я снова здесь! За розой тою
Пришел. Взошла моя звезда!
Ужели я теперь не стою,
Чтоб вы мне прошептали: «Да»?

П. П. П.

* * *

Красавица Лиза
Пленила маркиза
Задумчивой прелестью глаз.
Маркиз полоненный,
Навеки влюбленный,
Одел ее в шелк и атлас.
Но Лизин приятель,
Поэт и мечтатель,
К ней часто, в одежде врача,
Украдкой являлся,
И к Лизе ласкался,
О пламенной страсти шепча…

Минтукукулевы дочки

Старшая генерал-аншефа Минтукукулева дочка младшей сказала:

– Ах, сегодня первая пороша выпала!.. Опять нам с тобой животами маяться предстоит!..

Связи в этих двух случайностях не видя, младшая Минтукукулева дочка такой сделала вопрос:

– Почему?

– Потому, что наш папенька генерал-аншеф сейчас же персонально по первой пороше на зайцев поскачет, а к маменьке, не замедляя, приедет сосед Чахлинский, и много сладостей нам привезет. То, накушавшись их, через эту порошу легко захворать можем.

Наглядно доказывает сия история с Минтукукулевыми дочками – как от причин невинных последствия тяжкие проистечь каждодневно могут.

Размышление

Маркиз сидел близ белой урны,
Тоской томительной объят, —
А по небу стремился бурный
Осенний, пышный звездопад.

Но вот одна звезда блеснула,
В стократ прелестнее других,
И в грудь маркизу заглянула,
И в сердце начертала стих:

Любовь, как мы, горит, сгорая,
И не сгорает никогда.
И, как любовь, осколком рая
Любая кажется звезда…

П. П. П.

Совет

О, юноша, целуясь с милой,
Ты за дверями примечай!
А то войдет лакей унылый
И громко скажет: – Подан чай!
А ты, целуя нежно щечку,
Мечтой живи в мирах иных.
Сумеешь ли поставить точку,
Любовный свой докончив стих?
Нет, храбрость уступив Аяксу,
Не ускользнешь ты от греха,
И грузную поставишь кляксу
Еще посереди стиха.

П. П. П.

Объяснение в любви

Луна кривит свой тонкий рог,
По звездному крадется стану…
Люблю тебя, и, видит Бог,
Любить тебя не перестану!

О, верь мне, талия осы
Твоей полней, грубей и хуже,
О положи же на весы
Мою любовь и ласки мужа.

И, если там моя любовь
Его не перевесит чаши,
Убей меня! Но будет кровь
Моя твердить, что ты всех краше.

Зачем бежишь? Ужель мой слог
Маркизы пышной недостоин?
Луна кривит свой тонкий рог,
И узкий рот ее спокоен.

Сентенция

– Скажите мне, маркиз, к чему тоска такая
Во дни пленительные сладостного мая?
И отвечал маркиз: – Маркиза, май – на диво!
Но в мае маяться любовью, ах, тоскливо!

П. П. П.

Карнавал…

Маска, блещет взор твой черный,
Черной ночи черный свет:
Твой, о, маска, раб покорный,
Я забыл, что я поэт.

Я забыл, что вольной птицей
Я парил, и горд, и смел;
Наградит меня сторицей
Рабства милого удел.

На любовные оковы
Я бездумно променял
Вечно вольные дубровы,
Пышно-пьяный карнавал.

П. П. П.

Жемчуг

Влюбленный старец с ловкой сводней
Прислал Люси жемчужин нить!
Ужели можно благородней
С лукавым сердцем говорить?
Люси довольна, но для виду
Она обидеться должна,
И так сердечную обиду
Сказала своднице она:
—О, да, жемчужины мне любы,
Не потому ли, что пришлось
Жемчужные любить мне зубы,
А не жемчужный цвет волос.

П. П. П.

Любовники

О, томность взгляда,
О, трепет груди!
Маркиз, не надо,
Что скажут люди!

Не соблюдает
Любовь опаски,
Весь мир узнает
Про наши ласки.

О, шепот страстный,
О, сласть тревоги!
Они прекрасны —
Сказали боги.

П. П. П.

Купальщице с павлином

Ты мне напоминаешь Леду, —
Не лебедь ли ручной павлин?
Вновь олимпийский властелин
Одержит легкую победу!

Ты в маске. Верно, знаешь ты
И нежность тайную, и муки.
Твои ласкающие руки
Не устрашатся наготы.

Ты Ледой стать давно готова…
Но почему-то твой павлин
На тела твоего жасмин
Глядит ужасно бестолково.

П. П. П.

[СОДЕРЖАНИЕ]

Литература

[Без подписи]. Мисс и ее «Купидоновы проказы» в Херсоне // Виртуальный библиограф. [2014]. <http://biblio.lib.kherson.ua/ru-mis-ta-ii-kupidonovyi-prokazyi-u-hersoni.htm>.

[Бухов А.С.] Графика художницы Мисс: Набросок А. Бухова // Журнал журналов. 1915. № 26. С. 12.

Врангель Н. Выставка «Сатирикона» в редакции «Аполлона» // Аполлон. 1910. № 4. Январь. Отд. II. С. 56-57.

Вульфина Л. Неизвестный Ре-Ми // Искусствознание. 2015. № 3-4. С. 311-333.

Турбин И. Поэтесса париков, чепцов и кринолинов // Вестник литературы. Приложение к: Известия книжных магазинов Т-ва М.О. Вольф по литературе, наукам и библиографии: Историко-литературный и критико-библиографический иллюстрированный журнал. 1913. № 10. Стб. 264-267.

Дмитриев Вс. Выставка Нового и Петроградского обществ художников // Аполлон. 1917. № 1. Отд. II. С. 64-66.

Дон-Аминадо [Шполянский А.П.] Поезд на третьем пути. М.: Вагриус, 2000.

Дяченко В.В. Насмешливые рисунки Мисс // Херсонский библиофил. Альманах. 2003-2005. Вып. III. Херсон, 2011. С. 59-67.

Дяченко С. Книга великих мертвых // Этнокультурные маршруты. [2015]. <http://www.tavriya.info/#!blank/c9upy>.

Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах (К проблеме субъективизма в искусстве) М.: Государственное издательство, 1922.

Зозуля Е.Д. «Сатириконцы». Воспоминания. Ч. 3 / подгот. публ. Д.В. Неустроева // Русская жизнь. 2008. 5 июня, <http://www.rulife.ru/ old/mo de/article/737/ >.

Измайлов А.А. Кривое зеркало: Книга пародий и шаржа / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Е.В. Хворостьяновой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002.

Кузмин М. Лесок: Лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой в трех частях / Худ. А. Божерянов. Пг.: Неопалимая купина, 1922.

Мандельштам О. «Мороженно!» // Новый Сатирикон. 1913. № 26. 25 июня. С. 3.

Маяковский В. Пустяк у Оки // Новый Сатирикон. 1915. № 33. 13 августа. С. 10.

Мисс. Купидоновы проказы. Les avantures galantes: Альбом (Lalbum de Miss). СПб.: Издание М.Г. Корнфельда, 1913 [без пагинации].

Обухова-Зелинъска И.В. Юрий Анненков – «Сатирикон» без «сатириконства»? // Русское искусство. XX век: исследования и публикации: [Продолжающееся издание]. Т. 2. М.: Наука, 2008. С. 129-138.

Потёмкин П. Раздумье критика (Посвящается В. Буренину). Гросфатер // Сатирикон. 1908. № 1. С. 2, 4.

Потёмкин П. «Не ахай, бедная субретта…» / рис. Мисс // Сатирикон. 1909. № 20. 16 мая. С. 2.

[Потёмкин П.П.] Кукольная смерть (Поэма Петра Потёмкина с иллюстрациями Мисс) // Сатирикон. 1910а. № 1. 2 января. С. 7.

Потёмкин П. «Среди деревьев стриженных …» / рис. Мисс // Сатирикон. 19106. № 19. 8 мая. С. 6.

Потёмкин П. «– Душа моя, не вырывайся этак…» / рис. Мисс // Сатирикон. 1910б. № 21. 22 мая. С. 6.

Потёмкин П. Герань. Книга стихов. СПб.: Издание М.Г. Корнфельда, 1912.

Потёмкин П. Китаец / рис. Мисс // Новый Сатирикон. 1913. № 18. 3 октября. С. 11.

П. П. П. [Потёмкин П.] Ее глаза / рис. Мисс // Сатирикон. 1912а. № 2. 5 января. С. 4.

П. П. П. [Потёмкин П.] «Идя по вешнему газону…» / рис. Мисс // Сатирикон. 19126. № 22. 26 мая. С. 5.

Псковитинов Е. Искусство и война. Что делать современному художнику? Пг.: Типолитография Е. Манасевича, 1914.

Рак В.Д. «Присовокупление второе» в «Письмовнике» Н.Г. Курганова // XVIII век. Сб. 12. Л.: Наука, 1977. С. 199-224.

Творчество А.Т. Аверченко в отзывах современников / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д.Д. Николаева // Комическое в русской литературе XX века / сост. и отв. ред. Д.Д. Николаев. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 368-417.

Фомин Д.В. Н.Н. Евреинов и художники: от Старинного театра к «Кривому зеркалу» // Русское искусство. XX век: исследования и публикации: [Продолжающееся издание]. Т. 2. М.: Наука, 2008. С. 552-638.

Художественно-юмористический календарь-альманах на 1914 год. СПб.: Новый Сатирикон; Типография «Виктория», 1914.

Цег. [рец. на: Н. Евреинов. Самое главное. Для кого комедия, а для кого драма в 4 действ. СПб.: Госиздат, 1921. 138 с. Ц. 1500 р.] // Красная Новь. 1921. №4. С. 284.

Чапкина-Руга С.А. Альбом Мисс «Купидоновы проказы» // Среди коллекционеров. 2012. № 3 (8). С. 28-32.

[Эттель В.К.] Графика и книга: Очерк художника Влад. Эттель // Искусство. Журнал искусств, литературы и техники. Временник Гублитосекции и Сибирского художественно-промышленного практического института. Омск. 1921. № 1. С. 81-86.

© Лощилов И.Е., 2017

Женская культура как развлечение мужчин[278]

Геннадий Обатнин

Вне столь давно опубликованных воспоминаниях газетного журналиста и поэта Николая Александровича Карпова (1887-1945), называющихся «В литературном болоте», находим следующий эпизод[279]:

> Журнал «Женщина» пытался конкурировать с популярным московским «Журналом для женщин» и «Дамским миром», помещая «полезные советы» и сочиненную переписку с мифическими читательницами.
>
> Все эти журналы составлял Сно. Не редактировал, а именно составлял, так как редактировать там было нечего. Делалось это таким образом. Расклеивая новый номер, Сно весь материал и рисунки брал из старых номеров тех же журналов, справедливо полагая, что при розничной продаже случайные читатели систематически этих журналов не читают. Наконец, материал в номере подавался в новых комбинациях, и к нему добавлялся материал из старых номеров журналов других, подчас уже угасших издательств. Главными сотрудниками Сно были клей и ножницы. За грошовый дополнительный гонорар сам Сно писал для журнала «Женщина» «полезные советы хозяйкам» по косметике, по уходу за кожей лица, по солке огурцов и так далее. И сам же смеялся по поводу этих писаний:
>
> – Воображаю, что будет, если какая-нибудь дура воспользуется моими рецептами и советами! от моих кремов и способов сделать кожу нежной у старой лошади шкура слезет! <…>
>
> Переписку с читательницами в журнале «Женщина» вел тот же Сно. Он сочинял письма от имени несуществующих поклонниц журнала и отвечал на эти письма. Подписывал он свои ответы каким-то аристократическим псевдонимом, в подражание популярной «Игрушечной Маркизе», подвизавшейся на этом поприще в другом журнале. В таких вещах Сно имел уже опыт, так как раньше ему пришлось работать в каком-то питерском женском журнале, где другой журналист, его приятель, вел переписку с читательницами, избрав себе поэтический псевдоним «Ночная Фиалка». Про Ночную Фиалку Сно рассказывал забавный случай. В редакцию женского журнала явилась приехавшая из провинции молодая помещица и выразила горячее желание познакомиться с Ночной Фиалкой. Она восхищалась стилем, пышными метафорами, лиризмом и вообще талантом Ночной Фиалки. В ее пылком воображении рисовался образ моложавой, милой, приветливой, культурной женщины-аристократки, в строгом английском костюме, с нежным сердцем и отпечатком тихой грусти на породистом лице. С просьбой познакомить ее с талантливой писательницей она обратилась к околачивающемуся в редакции Сно.

---

[278] Пользуюсь случаем поблагодарить всех, кто своими советами, уточнениями и рекомендациями живо отозвался на этот материал, – Л.Г. Панову, А.К. Жолковского, А.Л. Соболева, Р.Д. Тименчика, а также О.А. Симонову.

[279] [Карпов] (Журнал «Наше наследие» в электронной рубрике «Редакционный портфель» размещает публикации, не вошедшие в печатную версию журнала или напечатанные с сокращениями.) Фрагменты воспоминаний Н.А. Карпова, в том числе приведенный эпизод, были опубликованы С.В. Шумихиным: [Карпов, 1999, с. 8]; см. также: [Серпинская, 2003, с. 309-310].

– Сейчас Ночной Фиалки нет в редакции, и неизвестно, когда она будет, – любезно сообщил ей Сно, – но, если желаете, я вас провожу к ней на квартиру.

– А будет ли это удобно – беспокоить ее на квартире?

– Вполне. Она будет польщена познакомиться с поклонницей ее таланта.

Приезжая была в восторге. Сно привел ее в грязнейшие «меблирашки» на Лиговке, где обитала Ночная Фиалка. Его спутница, охваченная волнением перед встречей с талантливой писательницей, сначала не обратила внимания на подозрительный вход и грязную лестницу, совсем не гармонировавшие с обиталищем нежной аристократки, и лишь очутившись в полутемном коридоре с запахом кошек и щей, пугливо схватила спутника за руку и вскричала:

– Куда это мы идем?

– К Ночной Фиалке, – хладнокровно отозвался Сно и распахнул перед ней дверь.

В маленькой клетушке за столом сидел лысый, с неряшливой щетинистой бородой, растрепанный субъект в грязной нижней сорочке и что-то усердно строчил. На столе стояла бутылка водки, стакан и тарелка с солеными огурцами.

– А, Женька! – весело закричал субъект, завидев гостей, – проходи, дерябнем по рюмочке. А я с утра угобзился <…>. Где ты подцепил эту шмару? Прямо – краса природы, совершенство! Проходите, мамзель-стриказель, дербалызнем по единой!

– Боже! – в ужасе вскричала приезжая. – Кто это такой?

– Ночная Фиалка, – спокойно отозвался Сно. – Имею честь представить!

Приезжая бомбой вылетела из комнаты, а вслед ей загремел дружный хохот Сно и Ночной Фиалки.

Журнал «Женщина» издавался в 1907-1916 гг. супругами Богельман[280], но с двухлетним перерывом (1910-1912); имел подзаголовок «Мать – гражданка – жена – хозяйка» (до 1913 г. – в другой последовательности) и редактировался разными людьми. Среди них мы не найдем журналиста и прозаика Евгения Эдуардовича Сно (1880-1941)[281], которого Д. Хармс в своем дневнике занес в составленный им шуточный список «Естественных Мудрецов» (правда, позднее вычеркнул) [Хармс, 1991, с. 425]. Журнал печатался в Петрограде, и к 1915 г. в нем помещали свои произведения второстепенные писатели: А. Грин, Борис Лазаревский, Николай Агнивцев, Юрий Зубовский, Яков Годин; постоянным сотрудником был Лев Гумилевский, чье имя не раз встречается и в других женских журналах; писали для журнала Александр Рославлев и автор процитированных выше мемуаров Н.А. Карпов[282]. Впрочем, печатались и такие не столь известные поэты, как С. Михеев или Ирина Т.[283]Появлялась там и Ольга Снегина, а под этим псевдонимом скрывалась писательница Ольга

[280] См.: [Харрис, 2001, с. 365-366].

[281] В упомянутой выше публикации С.В. Шумихина год смерти Е.Э. Сно обозначен как «после 1935?»; нашу дату берем из комментария к сб.: [Русская стихотворная сатира.., 1974, с. 637].

[282] См., например: [Карпов, 1915, с. 4]. Кстати, в том же номере журнала «Женщина», где было опубликовано стихотворение Н.А. Карпова, помещена неподписанная статья «Разведение огурцов в комнате» [Б. п., 1915].

[283] См., например: [Михеев, 1915, с. 14; Ирина Т., 1915, с. 12],

Павловна Сно (1881-1929)[284]. Отметим, что и сам Сно был весьма плодовитым писателем, автором сценок, коротких юмористических рассказов, фарсов, буффонад, шаржей, пародий и тому подобной продукции[285]. «Байка», рассказанная им про Ночную Фиалку, по своему характеру вполне подходила бы к тому типу юмора, который хорошо знаком по рассказам Антоши Чехонте (кстати, это литературное родство Сно ценил: у него есть политическая притча «Толстый и тонкий», а некоторые из его произведений – например, рассказ «Живая хронология» – имеют подзаголовок «по Чехову»). Но ни у него, ни у его жены, автора массовой женской прозы, не нашлось произведения с подобным сюжетом, хотя один из рассказов Сно, написанный на эротическую тему, имел подзаголовок «Из женских писем»[286].

Журнал «Женщина» включал большой модный отдел с подотделом траурных мод (1915) и выходивший без подписи раздел «Почтовый ящик», где давалось довольно много советов по уходу за кожей лица в ответ на обращения подписчиц, скрывавшихся под именами разной степени претенциозности, вроде «Черных глазок». В 1915 г. здесь по любому поводу советовали продукцию фирмы «Деланж», что в иной ситуации заставило бы задуматься об оплаченном рекламном заказе, но, учитывая сведения из процитированного мемуара Карпова, скорее, о возможном незнании автором других марок косметики. Кроме того, в журнале был нерегулярный отдел «Косметические советы»; некоторые из них в самом деле, учитывая информацию Карпова, выглядят как выдуманные, что заставляют предположить авторство мужчины. Например, средство для полосканья рта: 140 г спирта, столько же хинной тинктуры, мятной и анисовой эссенций, «хорошенько смешать и профильтровать»[287]; или средство от выпадения волос: лимонного сока 5 г, экстракта хининного 12 г, тинктуры шпанских мушек 6 г, бергамотной эссенции 16 капель и 100 г. «бычачьих мозгов», которые следует сначала вымыть в холодной воде и распустить на пару[288]. Примечательно, что каждый номер журнала «Женщина» завершала страница плотной бумаги, расчерченная на четыре почтовые открытки для того, чтобы читательницам было легче в него написать. Аристократических псевдонимов, о которых упоминает Карпов, в журнале «Женщина» было несколько. Например, «Маленькие письма к женщинам» помещались за подписью Графиня Кэт; были также заметки Княжны З. под названием «Элегантная женщина», порой появлявшиеся и под полным именем Княжны – Зизи (что заставляет вспомнить известную повесть В. Одоевского). И Графиня с Княжной, и их тексты, разумеется, могут быть плодом творчества Сно. Кроме того, здесь писала Мимоза, а порой появлялись неподписанные «Современные беседы», например, о видах любви и современных формах ревности, а также о различных пониманиях красоты[289].

---

[284] См., например: [Снегина, 1915]. Как сама О.П. Снегина, так и ее знакомство с С.А. Есениным в апреле 1915 г. (датируется на основе инскрипта поэту) давно попали в поле зрения есениноведов; см.: [Ломан И., Ломан А., 1970, с. 198-199]. В этой статье собраны биографические сведения о самой писательнице, приведены ее девичья фамилия (Тутковская) и годы жизни, объясняется происхождение псевдонима (перевод фамилии мужа, англичанина по происхождению), а также показана связь одного из ее очерков с поэмой «Анна Снегина». Все перечисленное вкупе с рассмотрением ее как одного из прототипов для заглавной героини поэмы можно найти и в других, более поздних, трудах специалистов; см.: [Шубникова-Гусева, 2001, с. 406-409, 448-451].

[285] Сборник Е. Сно «Веселые миниатюры» (1915) имел подзаголовок «Буффонады, шаржи и пародии» и был издан в качестве бесплатного приложения к журналу «Женщина». Кстати, некоторые из сюжетов Сно повторно обрабатывал в разных жанрах; например, рассказы «Вегетарианец», «Авиатор» и «Доброжелательница» были после сборника «Чертополох» опубликованы в сборнике «Юмористические рассказы» (см.: [Сно, 1911, с. 75-78, 108-110, 155-157]), а также в виде сценок-диалогов (см.: [Сно, 1915, с. 126-127, 155-159]). То, как именно писатель относился к пропаганде женского равноправия, хорошо показывает сценка «Наоборот (В конце XX века)», где действующие лица, три женщины – Ольга Людмиловна, Вера Надеждовна и Мария Татьяновна, делят между собой Павлика, милого сердцу каждой из них [Сно, 1915, с. 114-120].

[286] См.: [Сно, 1911, с. 101]. Сознаемся, однако, что нам остался недоступным второй том сборника Сно «Женщина и смех» (1914), где также мог появиться рассказ на тот же, что в мемуаре Карпова, сюжет.

[287] См.: Женщина. 1915. № 3. С. 23.

[288] См.: Там же. № 10. С. 31.

[289] См.: Там же. С. 25.

Судя по известному четырехтомному справочнику «Библиография периодических изданий России. 1901-1916» (1958-1961), в 1910-е годы в чиновном Петербурге выходило меньше женских журналов, нежели в бойкой Москве[290]. Из них три разные «Хозяйки» имели сугубо прикладной характер, как и ряд модных журналов общего (вроде «Вестника моды», «Моды», «Парижских мод», «Новейших мод») или специального типа (детские моды или моды на случай). Два петербургских журнала, «Женский вестник» и «Союз женщин», перепиской с читательницами не занимались, будучи сугубо идейными органами женского движения (как журнал «Работница», являвшийся органом ЦК РСДРП). Остаются, собственно, всего лишь упомянутые Карповым журналы «Женщина» и «Дамский мир», который вопреки его информации издавался в столице, а также безнадежные для наших задач «Дамский листок» и «Для счастья женщин». Несмотря на усиленные поиски, нигде псевдонима Ночная Фиалка выявлено не было, не фиксирует его и «Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей» И.Ф. Масанова, что заставляет усомниться в правдивости рассказа Сно. Правда, надо признаться, что в доступных нам трех библиотечных собраниях (Национальная библиотека Финляндии, Российская национальная библиотека и Библиотека Академии наук) эти популярные издания представлены с существенными лакунами, иногда всего по одному номеру за год. «Дамский мир» сначала был насыщен аристократическими псевдонимами, как реальными, так и подозрительными, вроде таинственных Баронесса В. и Баронесса П.[291] В дальнейшем, начиная с 1913 г., содержание этого журнала стало более идейным, и в нем появилась по крайней мере одна публикация Анны Мар[292], а также обзоры женского движения[293]. Кстати, отметим, что именно Анна Мар была едва ли не единственной писательницей, которая попыталась использовать потенциал не только женской, но и дамской культуры в серьезных целях. В остальном литературная часть «Дамского мира» была привычно убогой: на фоне, например, М. Кострицкого-Ордынцева даже спорадическое появление Анны Боане (псевдоним Анны

Карловны Яворовской), мимо которой равнодушно проходишь в других изданиях, оставляет яркое впечатление. Надо отметить, что специальные издания феминистского толка явным излишеством считали разделы мод и корреспонденций[294], а литературный отдел сво-

---

[290] Рекомендательная библиография И. Юкиной, кроме «Журнала для женщин» и «Женского дела» (о которых ниже), фиксирует также «Мир женщины» (1912-1916) и «Женскую жизнь» (1914-1916, выходила под общей редакцией с «Журналом для хозяек»; см. справку о нем, а также роспись содержания с раскрытием ряда псевдонимов: [Симонова, 2007]). Всего один раз вышел «двухнедельник» «Женщина и война» (1915) и «Женский календарь» (1914-1915). См. подробнее: [Юкина, 2003, с. 168-169].

[291] Например, из номера в номер баронесса Л.А. фон Нольде, автор массовой продукции на модные мистические темы, вела раздел «Оккультный ящик», где давала советы своим читательницам. Некоторые из материалов были подобраны соответственно ориентации журнала, как, например, неподписанная статья «Салонные игры *petit jeux*» (Дамский мир. 1912. № 2. С. 35-36), где описывалось времяпрепровождение в беге с яйцами, скачках на диванных подушках, совместном поедании яств девушкой и юношей без помощи рук, жуя навстречу друг другу, тушении свечи предварительно закружившимся человеком с мешком на голове и прочие маленькие радости салонных бездельников.

[292] Рассказ «Мимоза»: [Мар, 1913].

[293] См.: [Серебрякова, 1913].

[294] Строго феминистский «Женский вестник», издававшийся женщиной-врачом и общественной деятельницей М.И. Покровской (1852-1922?) в 1904-1917 гг., первоначально не имел ни полноценного литературного раздела, ни раздела писем в редакцию, в нем «не было ни иллюстраций, ни статей о моде и уходе за собой, ни советов по ведению хозяйства, было лишь минимальное число рекламных объявлений» [Харрис, 2011, с. 362]. Из серьезных литераторов в число его сотрудников входили О. Шапир и М. Ватсон, а в остальном издание, несмотря на его саморекомендацию как журнала литературного, пробавлялся переводами из Катулла Мендеса и рассказами Юлии Ленской (например, о том, как жена после первой брачной ночи пришла в такой ужас от произошедшего, что уже навсегда отказала в близости мужу; см.: Женский вестник. 1904. № 2. С. 39-40). Но и в этом журнале со временем появился Отдел для читательниц, где сначала публиковались их письма, но не ответы на них (о его роли см: [Крадецкая, 2013, с. 78-79]). Этот жанр использовался с идеологическими целями: например, обсуждался вопрос, где лучше женщины могут добиться равноправия – в семье или в обществе. О популярности журнальных переписок свидетельствует, в частности, тот факт, что, например, в 1913 г. в «Дамском мире» появился раздел «Переписка читательниц», где публиковались не только ответы на вопросы подписчиц, но и сами их вопросы друг другу –

дили в лучшем случае к прогрессистским виршам канувших в Лету доморощенных поэтесс или, на худой конец, к М. Гальперину, автору романса «Ветка сирени»[295] и, что не менее важно, мужу писательницы Ады Чумаченко. В женских журналах для более широкой аудитории в целом за литературой следили почти так же плохо, исключение составляло лишь московские «Женское дело» и, пожалуй, «Мир женщины», где публиковались не только такие знаменитости, как Валерий Брюсов или Сергей Бердяев, но и, например, временно модные авторы – Г. Вяткин или М. Папер (правда, Гальперина мы встретим и здесь). Да и поведение писателей с именами порой оставляло желать лучшего. Например, в «Журнале для хозяек» была помещена редакционная заметка под названием «Литературная “этика”», в которой в форме ответа на письмо читательницы, заметившей, что рассказ Вл. Ленского, помещенный в журнале, уже был один раз напечатан в 1912 г., сообщалось, что такая печальная практика существует, и приводился пример подобного же поступка А. Каменского, забравшего за уже напечатанный рассказ значительный гонорар[296].

Блоковский источник псевдонима Ночной Фиалки очевиден[297], а «Беседами Игрушечной Маркизы», упомянутыми Карповым, назывался целый раздел «Журнала для хозяек», состоявший именно из писем к читательницам[298]. Интересно, что писавшие в журнал также иногда скрывались под литературными псевдонимами, например, Принцесса Малэн, попавшая, судя по реакции Маркизы, в серьезные любовные передряги. Очевидно, для этого псевдонима использовано имя героини одноименной пьесы М. Метерлинка на сюжет сказки братьев Гримм (песня А. Вертинского «Принцесса Мален» была создана в 1920 г.), подобно тому, как Анна Мар – это имя героини из пьесы Г. Гауптмана «Одинокие»[299].

В одном из ответов Игрушечная Маркиза признавалась, что довольно образована, но скрывает свои источники информации, поскольку ценит вовсе не уважение серьезных людей, а душевное общение с читательницами, которые любят ее не как журналистку и автора известных статей, но как человека (реальное имя которого нам пока неизвестно)[300]. Здесь же Игрушечная Маркиза признавалась, что буквально каждый из десятков женских журналов завел себе отдел интимных бесед с читательницами, из-за чего она даже хотела бросить свое дело, но потом одумалась. В самом деле, не все ли равно, считают тебя журналисткой-профессионалкой или нет, если ты сама получаешь от своей работы нравствен-

---

своего рода социальная сеть, только на страницах печатного органа (см.: [Симонова, 2008а]). В «Женской жизни» для этой цели существовал отдел «Беседы Джоконды» (подробнее о нем см.: [Симонова, 20086]), а в «Женском деле» таким же разделом заведовала Б. Рунт, свояченица В. Брюсова. Разумеется, сфера распространения практики подобной переписки была гораздо обширнее. Уже с самого начала выхода журнала «Весна» его главный редактор, Н. Шебуев, завел раздел переписки с читателями (см.: [Соболев, 2012, с. 9, 17 и др.]. Можно вспомнить также деятельность редактора «Вестника знания» В. Битнера, который был погружен в переписку с читателем из провинции, давая советы по самым мелочным поводам, отчего журнал имел гигантский успех. Битнер созывал районные съезды своих подписчиков и, в конце концов, учредил для них нагрудный знак (см.: [Пильский, 1929, с. 224]). Аналогичной, хотя и не столь масштабной, деятельностью занимался И. Ясинский, который под псевдонимом Независимый вел в «Биржевых ведомостях» раздел провинциальной почты.

[295] О популярности этого текста говорит желание некоторых из писателей вступить с ним в полемический диалог; см., например: [Ливкин, 1916].

[296] См.: Журнал для хозяек. 1914. № 16. 14 августа. С. 31.

[297] То, насколько Блок толком не понимал, какой именно цветок послужил названием для его поэмы, убедительно показала О.Б. Кушлина [2001, с. 172— 173, 176]. Однако мы не можем с уверенностью утверждать то же в отношении безымянного мужчины, возможно, скрывавшегося за этим псевдонимом. В таком случае или он, или сам Сно могли быть осведомлены насчет маскулинной составляющей народных верований, окружающих данное растение, которое имеет, как замечает исследовательница, «выразительный корень» [Кушлина, 2001, с. 173]. Отметим, однако, что как современники Блока, так и некоторые исследователи неоднократно подозревали в символике ночной фиалки пошлоэротический смысл (см., например, письмо Г. Иванова к Р. Гулю от 8 августа 1955 г. и комментарий к нему: [Иванов, 1999, с. 148, 150]).

[298] В журнале также писала Деревенская Хозяйка; см., например: Письма деревенской хозяйки. Устройство деревенского дома // Журнал для хозяек. 1916. № 2. 15 января. С. 4-6.

[299] См.: [Рейтблат, 1994, с. 514]. Возможно, именно из-за общепринятости этой практики сама Мар в письме к Е. Колтоновской протестовала против подобного истолкования ее псевдонима, см.: [Грачева, 2011, с. 88, 101].

[300] См. ответ Игрушечной Маркизы Принцессе Малэн: Журнал для хозяек. 1916. №2. 15 января. С. 26.

ное удовлетворение? Впрочем, когда началась Первая мировая война, Игрушечная Маркиза вполне патриотично ее защищала, привлекая, в частности, и довольно популярный для того времени аргумент, что ее друг-пессимист впервые почувствовал вкус к жизни[301]. «Разговор по душам» в женских журналах, как правило, был разведен по разным рубрикам с беседами на практические темы. Еще раз отметим литературность читательских (или скрывавшихся за ними самих сотрудников) подписей; например, была подписчица, называвшая себя Лизой Калитиной, по имени героини романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»[302]. А одна из читательниц невольно заглянула в будущее русской литературы и свой вопрос об окраске волос подписала фольклорным клише Тихий Дон[303].

Вариант той же истории из воспоминаний Карпова находим в мемуарном очерке Петра Мосеевича Пильского (1879-1941) под названием «Бородатое время», опубликованном в рижской газете «Сегодня» в 1931 г. Известный журналист вспоминал об издателе московского «бойкого женского журнала», который страдал от того, что буквально все его сотрудники, скрывавшиеся под женскими псевдонимами, в реальности были мужчинами: «В редакционные часы небольшая редакция наполнялась усатыми и бородатыми людьми, выступавшими на этих страницах под псевдонимами, нежнейшими в мире. Для редактора это было не очень приятно. В конце концов, его утешала только одна провинциальная сотрудница, присылавшая статьи из далекого Кишинева. Она писала о первой любви, об идеальных женах, о женском вопросе. Лиризм ее строк выдавал мученичество, женскую глубокую неудовлетворенность и горячее искание свободы, независимости, труда, самостоятельного положения в жизни, в обществе и семье. Это подкупало читателя, это приносило удовлетворение издателю-редактору. Сотрудница подписывалась Зинаида П.»[304]

Далее все разворачивается по знакомой нам сюжетной схеме: однажды Зинаида П. приезжает в Москву, и редактор находит в своей приемной мужчину средних лет, довольно высокого и статного. С грустью он осведомляется, кто из пишущих в журнале ему больше всего нравится, и получает ответ, что «очень хорошо пишет у вас Принцесса Грёза». Редактор берется их познакомить, и «из боковой двери показался прапорщик военного времени, коренастый человек с черной бородой по пояс. Подойдя к незнакомцу, он представился:

– Принцесса Греза.

И с той же готовностью тот, в свою очередь, тоже отрекомендовался:

– Зинаида П.

Потом, быстро сговорившись и даже сблизившись, обе сотрудницы отправились в знакомую аптеку – там можно было получить двести грамм настоящего беспримесного спирта <…>»[305]. Для Пильского это травести было приметой военного времени, когда все смешалось и перепуталось, в особенности в Петербурге[306].

Прежде всего отметим, что как Зинаида П. в журнале «Женская жизнь» подписывалась его сотрудница З. Перевалова (устное сообщение О.А. Симоновой), однако, очевидно, мемуарист имел в виду не конкретно ее, но один из способов сочинения псевдонимов в дамских журналах. Упомянем в связи с этим, например, псевдоним писательницы Зинаиды Х., появившейся накануне войны, весной 1914 г., в журнале «Женское дело» (его редактором,

---

[301] См.: Журнал для хозяек. 1914. № 16. 14 августа. С. 30.

[302] См.: Женское дело. 1914. № 7. С. 29.

[303] См. раздел «Почтовый ящик» в журнале: Дамский мир. 1912. № 1. С. 43-44.

[304] См.: [Пильский, 1999, с. 311]. Сам Пильский, по его признанию, также подрабатывал корреспонденциями от лица женщины.

[305] См.: [Там же, с. 312].

[306] О трудности, порой, точно определить дату в мемуарах Пильского, а также его фактографических ошибках см.: [Меймре, 2010, с. 194-195, 200].

кстати, был мужчина, Л. Родионов, хотя издательницей – женщина) и продолжившей в нем публиковать стихи и рассказы и после ее начала. Вот образчик ее дебютного текста[307]:

Как рыданье, последний аккорд прозвучал, замирая,
И порвалися струны, печально и тихо звеня…

Это подражание С. Надсону (ср.: «Пусть арфа сломана – аккорд еще рыдает!») было помещено на одной странице со статьей феминистки Ольги Огинской «О поэзии Анны Ахматовой».

Определенной известностью пользовалась писательница и переводчица Зинаида Ивановна Быкова (урожд. Цесоренко, 1878-1941), подписывавшая свои сочинения Зинаида Ц.[308] Ее участие, например, в таком издании, как «Образование» (1906. № 5. С. 72 и др.) косвенно проясняет ее литературную генеалогию – женское творчество поощрялось в социалистической среде (ср. литературный путь Г. Галиной). Дополнительно в этом убеждает включение поэтессой в раздел «Их памяти» (сборник «Лучи и тени») стихотворений памяти Некрасова и Надсона[309]. Отметим, что среди прочего Зинаида Ц. переводила из П. Верлена, а сборник «Лучи и тени» вообще на добрую половину состоял из переводов с французского (Эредиа, Бодлер, Мопассан, Верхарн и даже французские стихи Ф. Тютчева), немецкого (Гете, Ницше) и английского (Теннисон). Одно из женских стихотворений Зинаиды Х. военного времени (страдания от публичного расставания с уходящим на войну тайным любовником, когда под взглядами сплетниц надо сохранять лицо[310]) содержало и знаменитую верленовскую метафору плачущего сердца: «Плакало сердце безмолвно, / В муке бессильной металось…»[311], и Зинаида Б. также ее использовала: «Плакало сердце тихо, безгласно…»[312]

---

[307] См.: Женское дело. 1914. № 10. С. 8, 15. Ср. также в стихотворении Ирины Т. (Ирина Т., 1915а, с. 14):Никогда не смогут больше розы,Те, что раз увяли, вновь благоухать…Еще в одном стихотворении героиня Зинаиды Х. сообщала, что будет ждать его «тоскуя и любя» (см.: Женское дело. 1914. № 13. С. 11). Эту фразу можно было бы счесть цитатой из стихотворения А.А. Блока «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо…», если бы З.Г. Минц не указала на ее появление у А. Апухтина и В. Соловьева [Минц, 2004, с. 328-329]. Национальный корпус русского языка добавляет к ним имена В. Бенедиктова и М. Лохвицкой. После Блока этим клише воспользовался Н. Гумилев.

[308] М. Горький, еще не зная, что она недавно стала женой одного из редакторов журнала «Современник», видного критика, библиографа и общественного деятеля П.В. Быкова (см.: [Ясинский, 2010, с. 372]), возмущался в письме к Е. Ляцкому от 13 (26) октября 1912 г. ее продукцией в этом журнале: «Кто это принял стихи Зинаиды Ц.? Это, знаете, очень плохого тона стихи. “Оригинально, ново”, но – совершенно разрывает с прочной традицией русской литературы. Проклятия – из гостиной, где плюшевая мебель “новейшего рисунка”, пуризм из башки, где “новейшие” веянья скисли и распространяют запах английского романа, полусгнившего в библиотеке от старости» (цит. по: [Горький, 1988, с. 513]. О «молодой жене» Быкова писал и Ф.Ф. Фидлер в дневнике (запись 6 ноября 1911 г.) [Фидлер, 2008, с. 572]; далее у Фидлера в дневнике писательница упоминается только вместе с мужем. Под псевдонимом Зинаида Б. в 1913 г. в Москве был издан сборник стихотворений (в том числе стихотворений в прозе) «Пережитые песни», по сравнению с которым творчество Зинаиды Ц. выглядит высокой литературой, ляпсусы здесь появляются буквально на каждой странице: «Пылающий взор уже слабо потух» [Зинаида Б., 1913, с. 8], «Тебе я, гений Ев, / Пел свой стих…» [Там же, с. 7]; «Не хочу я жизни сильно кипящей…» [Там же, с. 9]; о цветке: «Кто, его вздыхая, пил первый яд?» [Там же, с. 10]; «Следы его душевной нищеты / Не дали видеть ему несомой красоты» [Там же, с. 23] и т.д.

[309] См.: [Зинаида Ц., 1916, с. 79-80, 83-85].

[310] В редакционной передовице единственного вышедшего номера журнала «Женщина и война» содержался прозрачный намек на демографический аспект участия женщин в событиях: «Захочет женщина серьезно отнестись к приросту населения – и земной поклон ей до сырой земли» [Яковлева, 1915, с. 3]. Отметим, что 3 февраля 1915 г. в московском Политехническом музее прошел вечер под названием «Женщина и война», на котором, в частности, состоялось выступление А. Чумаченко на тему «Война и воинственное в творчестве женщины». Автор усматривала воинственность в желании женщины добиться места в обществе и цитировала в качестве подтверждения своей идеи стихи З. Гиппиус и Н. Крандиевской (см.: [Грей, 1915, с. 16]).

[311] См.: Женское дело. 1914. № 21. 1 ноября. С. 18.

[312] См.: [Зинаида Б., 1913, с. 11].

На первый взгляд, псевдоним, построенный на сочетании имени и первой буквы фамилии ведет свое происхождение из институтской культуры[313]. В том же «Женском деле» Зинаидой Х. был опубликован явно претендующий на «проблемность» и автобиографичность (задушевность) рассказ под названием «Тернии славы», где повествовалось о семейной ссоре после публикации героиней в женском журнале любовного стихотворения под псевдонимом Ольга R, что не было одобрено ее ревнивым мужем[314]. И в самом деле, псевдонимы подобного типа не редки на страницах женской прессы; например, в «Женском деле» нерегулярно публиковались некие Елизавета Ш.[315] и Ира В.[316], выше мы упоминали Ирину Т. из журнал «Женщина». Не исключено, что некоторые из них окажутся на поверку мужчинами[317].

Упомянутая Пильским Принцесса Греза из московского «Журнала для женщин» на самом деле скрывала Анну Яковлевну Леншину[318], более известную по другому ее псевдониму – Анна Мар, автора нашумевших романов «Женщина на кресте» (1914) и «Тебе единому согрешила» (1916)[319], содержание которых было удачно суммировано Н. Серпинской – «любовь как истязание, как мучительство»[320]. После самоубийства писательницы весной 1917 г. этот псевдоним уже ни для кого не был секретом, поскольку неоднократно раскрывался в некрологах[321], и Пильский наверняка знал, кто за ним стоял. Однако по-своему, по-журналистски, он был прав: после смерти Мар раздел Принцессы Грезы в журнале не прекратил своего существования, и редакция сообщила, что теперь «заведовать им и вести переписку с читательницами» будет «другая известная русская писательница»[322]. Этой «писательницей» стал прозаик и журналист А.М. Громов[323], однако прочно псевдоним закрепился именно за Мар: в номере за 1922 г. был опубликован этюд «Девушка и мать» с подзаголовком «Посмертное произведение ст. сотрудницы “Журнала для женщин” Анны Мар» за подписью «Принцесса Греза»[324].

---

[313] С.Ю. Витте в устных мемуарах упоминал свою тетю по матери, урожденную Фадееву, в замужестве Ган, мать двух писательниц – Е. Блаватской и В. Желиховской, «довольно известную писательницу времен Белинского, которая писала под псевдонимом “Зинаида Р”» [Витте, 2003, с. 23, 28]. На самом деле, псевдоним популярной романистки 1830-х годов Елены Андреевны Ган (урожд. Фадеевой, 1814-1842) был Зенеида Р-ва (о его происхождении и откликах Белинского на ее творчество см.: [Майорова, Охотин, 1992, с. 519]). Заметим, что это имя не было забыто в 1910-е годы; см. краткую неподписанную заметку об ее деятельности под названием «Первая русская феминистка» (Мир женщины. 1914. № 3/4. С. 8).

[314] См.: Женское дело. 1915. № 13. 1 июля. С. 6-9; № 14. 15 июля. С. 6-8.

[315] См.: [Елизавета Ш., 1915, с. 10].

[316] См.: [Ира В., 1915, с. 22].

[317] Псевдоним Федор Б., которым подписана статья о творчестве Любови Столицы (см.: Мир женщины. 1915. № 3. С. 8-9), выглядит в связи с этим как стилизация (если, конечно, за ним не скрывалась автор-женщина). Елена Цветковская, подруга К. Бальмонта, выступила в его защиту под именем Елены Ц. [1906].

[318] Псевдоним Принцесса Греза был позаимствован из одноименной пьесы Э. Ростана, с успехом шедшей на российской сцене в 1896 г. и растиражированной массовой культурой (вальс, шоколад). Это же название М. Врубель взял для своего панно, сделанного по заказу С. Мамонтова для Нижегородской выставки, и его же дал майолике на фронтоне принадлежавшей Мамонтову гостиницы «Метрополь».

[319] Забавно, что в книге принятых в журнал «Русская мысль» рукописей название это фигурирует как «Тебе одному грешила» (ИРЛИ. Ф. 264. № 42. Л. 39); рукопись поступила в журнал 20 февраля 1914 г.

[320] [Серпинская, 2003, с. 204].

[321] См.: Журнал для женщин. 1917. № 7. С. 11, 12. В словаре И.Ф. Масанова дается также ссылка на некролог в «Московском листке» (1917. № 64); см. расширенную онлайн-версию словаря: <http://www.feb-web.ru/feb/masanov/map/ 0.htm?cmd=0>.

[322] См.: Журнал для женщин. 1917. № 7. С. 15.

[323] См. подробнее: [Блинкина, Петрашова, Стройкова, 1992, с. 48].

[324] См.: Журнал для женщин. 1922. № 2. С. 4.

Читательнице под именем «М-м. Х.» из Петрограда Мар признавалась: «Мысль переписываться принадлежит не мне, а журналу для женщин»[325]. Эта часть деятельности Анны Мар уже привлекала внимание исследователей[326], и, возможно, писательница в самом деле пыталась обновить прижившийся в женских журналах жанр, историю которого можно было бы продолжить вплоть до советского времени, до раздела Галки Галкиной «Зеленый портфель» в советской «Юности», на самом деле заполнявшегося разными авторами, в том числе драматургом и сценаристом Г. Гориным. В этом, кажется, заключена разгадка названия для цикла рассказов Анны Мар «Cartes postales» («Почтовые открытки»)[327], позднее вошедшего в ее сборники «Невозможное» (1912) и «Кровь и кольца» (1916): за этими короткими историями как бы стоят открытки, посланные читательницами в женский журнал[328].

В «Журнале для женщин», подобно «Женскому делу», где Мар также публиковалась, были умело представлены проблемные статьи, литература, рецепты, косметические советы и модный раздел. Найдя, наконец, золотую середину жанра, журнал, один из немногих в дореволюционной женской прессе, пережил все революции, с небольшим перерывом (1918-1921) выходя и в Советской России вплоть до 1926 г.[329] Раздел Мар был авторским, как и у Игрушечной Маркизы из «Журнала для хозяек», и поэтому в журнале существовал еще один, безымянный[330]. В авторском разделе не отвечали на бесконечные вопросы об угрях; читательницам, задававшим их, Мар холодно советовала обратиться в косметический отдел, а подписчице «Несчастная Дуська» отрезала: «На вопросы медицинского и косметического характера я не отвечаю»[331] (зато, напомним, давать косметические советы не стеснялся Е.Э. Сно[332]). Здесь все было заведено серьезнее; например, Принцесса Греза могла написать Маргарите Штюрмер: «Отвечала вам и даже сделала выписки из ваших стихов.

---

[325] См.: [Принцесса Греза, 1915а, с. 11]. Иногда читательницы реагировали на ответы Мар другим читательницам; например, ответ на процитированное письмо см.: Журнал для женщин. 1915. № 7. С. 11.

[326] См.: [Грачёва, 2011, с. 104]. Если допустить, что М. Кузмин был осведомлен, кто именно скрывается за псевдонимом, то можно предположить, что в его рассказе «Исполненный совет» (1916) критиковалась деятельность именно этой писательницы. Главная героиня рассказа, Анна Яковлевна Звонкова, наделена теми же именем и отчеством; она – плодовитая сочинительница женской прозы, постоянно отвечает на письма читателей и, в том числе, не зная подоплеки, дает совет бросить прежнюю любовницу во имя страсти к новой, молодой, собственному возлюбленному с характерной фамилией Гуляр, анонимно пославшему ей письмо (см.: [Кузмин, 1986]).

[327] Некоторые из исследователей считают эти печатавшиеся в женской прессе (например, в «Женской жизни») короткие рассказы «подлинными шедеврами»; см.: [Михайлова, 1998, с. 13].

[328] Для читательниц 1910-х годов не было секретом, к кому обращены романы Мар: например, Серпинская верно определяет их как «подписчиц “Женского журнала”», искавших «ответа на запросы личного поведения в “Советах Игрушечной Маркизы”» [Серпинская, 2003, с. 204]. В самом деле, роман Анны Мар «Женщина на кресте» перегружен довольно обычными для женской прозы описательными фрагментами: как именно была в тот или иной момент одета героиня; ее размышлениями, надеть ли ей платье «цвета топ» или просто белое – все это почти вытеснило пейзажные ретардации прозы «мужской». В работе А. Грачёвой, впрочем, подобные описания были истолкованы как часть «неомифологизма» романа, отсылка к стилю эпохи Наполеона. Столь же дискуссионным представляется и другое ее наблюдение – проекция основной сюжетной линии романа на историю Элоизы и Абеляра [Грачёва, 2011, с. 97-98].

[329] Уже в номерах за 1917 г. характер материалов и состав авторов существенно изменился, хотя стихи Д. Ратгауза все еще публиковались. И.И. Юкина указывает, что московский «Журнал для хозяек», начавшись в 1917 г. и сразу сделав перерыв в 1918 г., возобновился в 1923 г. и закончил свое существование также в 1926 г. [Юкина, 2003, с. 169].

[330] Были, правда, спорадические задушевные корреспонденции читательницам, которые часто также подписывались псевдонимами: в «Женском деле» им то попеременно, то вместе отвечали Калипсо и Аспазия, но иногда это делала Е. Валь, которая, кстати, сотрудничала и в «Мире женщины», где раздел «Дружеские беседы» с весны 1915 г. вела, не смущаясь пушкинских ассоциаций (или рассчитывая на них), Наина.

[331] См.: [Принцесса Греза, 1915в, с. 10].

[332] В «Журнале для женщин» на подобные вопросы отвечала Мари Стэнли. Не исключено, что за этим псевдонимом мог также скрываться Сно, опубликовавший в 1901 г. в Харькове популярную брошюру о жизни и деятельности известного путешественника и журналиста Генри Стенли, который явно послужил примером для деятельности самого Сно, написавшего (на этот раз под своим настоящим именем) большое количество географических очерков о народах, населявших Российскую империю.

Следите внимательно за журналом»[333]. По некоторым из ответов можно догадаться, что многие считали отвечавшего мужчиной (а кое-кто из писавших вообще сомневались в существовании Принцессы Грезы), так что однажды даже пришлось написать «Сибирячке из Петрограда»: «Почему вы называете меня так упорно принцем? Уверяю вас, я принцесса»[334]. Отчасти недоверие было вызвано, видимо, тем, что некоторые из ответов были обращены к лицам с мужскими псевдонимами или криптонимами («Шурину Б-ой», например).

Очевидно, что как сюжет о Ночной Фиалке, так и стоявшая за ним журнальная практика привлечения мужчин к перепискам с читательницами возникли в качестве реакции на востребованность «поэзии женской души» в 1910-е годы и, наконец, тогда же послужили предметом художественной рефлексии. В 1913 г. в газете «Утро России» журналист и прозаик, «сатириконец» и будущий советский детский писатель Георгий Александрович Ландау (1883-1974) опубликовал юмористический рассказ под названием «Фарфоровая пастушка», на следующий год вошедший в сборник его рассказов[335]. Рассказ не нуждается в подробном пересказе, и далее мы будем следовать его сюжету, обращая внимание на детали, которые, надо думать, веселили и самого автора. Итак, изложение начинается с того, как Лиза Бякина из Харькова открывает журнал «Женская душа» и сразу ищет раздел почты, где в волнении находит ответ от Фарфоровой Пастушки, которая дает ей рекомендации, как преодолеть робость в обществе. Следующий абзац сразу вводит нас *in medias res*[336]*:* Петр Овчинников, секретарь редакции «Женской души», почесав в кудлатой голове, со вздохом начинает отвечать на письма от женщин, которых скопилась толстая пачка. Лизе он пишет: «Милая Лиза, вы спрашиваете, как надо относиться к своему бюсту. Я сама была девушкой и одного этого факта уже достаточно, чтобы вы успокоились. С своей стороны могу вам рекомендовать для этой цели розовый крем “Баллон каптиф”. О том, насколько следует доверяться мужчине, поговорим в другой раз»[337]. *Ballon captif* (*фр*. привязанный шар), сугубо маскулинная деталь, означал воздушный шар, на котором поднимались для съемки местности или с целью предотвратить нападение вражеской авиации на аэродром. В качестве крема для бюста это неуместно милитантное и провоцирующее на шутки название может наводить на игривые мысли[338].

Далее Овчинников отвечает на письмо с подписью «Мать», в котором спрашивалось, как относится к кольцу, когда у ребенка прорезываются зубы («Я сама мать, – отвечает Овчинников, – и знаю, что значит молиться над колыбелью»), и некой «Кокетке из Тулы», писавшей, что муж отказывается ее понимать и «каждый день надавливает на мое я», а также интересовавшейся, правда ли, что в Париже «повсюду надевают ножные украшения, и этот орган носят открытым до самого полуколена». Овчинникову пришлось потрудиться над ответом Кокетке из Тулы, поскольку он никак не мог подобрать верное слово для упомянутого органа: ножка ему кажется слишком мебельной, а нога (свою он потерял на войне) – грубой. В конце концов, он сводит ответ к теме женского башмака, притворяясь прогрессисткой. Третий эпизод рассказа, собственно знакомство Лизы Бякиной и Фарфоровой Пастушки, наполнен знакомыми комическими приемами. Петр Степанович, высокий и взлох-

---

[333] [Принцесса Греза, 1915а, с. 11]. Стихи М. Штюрмер порой появлялись в журнале «Женская жизнь». Иногда Принцесса Грёза вела раздел «Интимные беседы», где обсуждала женский характер; например, ее рассуждения о женских пороках (болтливость, расточительность, фантазирование и сплетни) см.: [Принцесса Греза, 19156, с. 10].

[334] [Принцесса Греза, 1915в, с. 12].

[335] [Ландау, 1914, с. 31-39].

[336] В суть дела *(лат.)*.

[337] Утро России. 1913. № 295. 22 декабря. С. 3.

[338] Ср., например, шуточный шарж С. Городецкого в домашнем журнале Ивановых, где заключенный на тот момент в Петропавловскую крепость Е. Аничков был изображен в виде привязанного к ее шпилю воздушного шарика с нарисованным на нем лицом ученого и подписью «Ballon captif» [Иванова, 1992, с. 37].

маченный, курит и хмуро встречает ее фразой: «Вы по делам рукописи? Ваша не подошла». Когда Лиза называет свою фамилию и, оглядываясь, поджидает прихода своего нежного кумира, Овчинников весело припоминает: «Вспомнил. Средство от веснушек, баллон каптиф, ребрышки, толстый край… нет, виноват, толстый край, это, кажется, у "хозяйки из Тамбова" – да, да. У вас, кажется, на седьмом месяце зубы прорезались? А? Нет?». Когда дело, наконец, вполне открывается, Овчинников признается, что в жизни он – Петр Иванович, а в душе (обыгрывается название журнала «Женская душа») – Пастушка, причем Фарфоровая. Пытаясь успокоить почти потерявшую сознание Лизу, он прибегает к знакомому средству и глухо говорит, что он сам была девушка, но это встречается истерикой. «Э, ччорт! Какая я там девушка?» – в сердцах кричит и Овчинников. Начавшийся как юмористический, рассказ, по сути, повествует о невозможности найти общий язык для полов в рамках массовой женской культуры. Отметим, что его события, судя по всему, происходят в Малороссии, где уже с 1909 г. издавался киевский прогрессивный журнал «Женская мысль» (редактор-издатель М. Петрова-Свободина), в котором регулярно публиковалась О. Шапир (впрочем, сюда писал и Лев Грустный, а также все тот же Гальперин). Как известно из истории журналистики, «журналы для женщин», появившиеся в России уже в начале XIX века, поначалу создавались мужчинами, и наши примеры показывают, что эта традиция, принимая порой комические формы, дожила до следующего столетия[339].

Все три рассмотренные нами истории, случайно расположившиеся на этих страницах в обратном хронологическом порядке, демонстрируют нарастание вымышленности (фикциональности), тщательное отслеживание которой необходимо при чтении мемуаров, и в особенности – мемуаров профессиональных журналистов. Наконец, стоит добавить, что «меткое замечание Вячеслава Иванова о двух "ярусах" русской культуры», которое Пильский вспоминал в связи с творчеством Вербицкой[340], естественное для участника культурного процесса, не касается проблемы их взаимодействия или «циркуляции культурной энергии». Меж тем гендерное *qui pro quo*[341], не раз служившее темой для произведений писателей обоих ярусов[342], также имело свое высокое и низкое воплощение[343].

---

[339] Взаимодействие этой традиции с бурным развитием женского движения еще требует тщательного анализа; первые подходы к этой теме сделаны в работе: [Юкина, 2000]. По мнению О.А. Симоновой, «представление о том, что роль писательницы-советчицы зачастую исполняет мужчина, типично». В качестве примера исследовательница приводит шуточное стихотворение, опубликованное под псевдонимом Дедал (А.А. Вейнберг (?)) «День маркизы (В "женском журнале")», 1916, см.: [Симонова, 20086]; см. также: [Симонова, 2015, с. 30-31].

[340] [Пильский, 1929, с. 236]. В опубликованных текстах Вяч. Иванова такого замечания нам не попадалось.

[341] Кто вместо кого *(лат.); здесь* – путаница.

[342] В первом выпуске альманаха «Петербургские вечера» (1913) был опубликован рассказ Е. Нагродской «Романическое приключение», написанный от лица мужчины, испытавшего впервые в жизни подлинную любовь к случайно встреченной им женщине, которая скрывалась от изверга-мужа, темного авантюриста и торговца живым товаром. Она красива змеиной красотой в стиле модерн и – что особенно привлекает героя – имеет решительный характер, вплоть до готовности защищать себя с револьвером в руках. В развязке оказывается, что это был убегавший от полиции переодетый юноша-рецидивист Иваньков, которого герой, сам того не зная, укрывал все эти дни, выправил ему паспорт, дал на дорогу взятых у отца денег и разорвал ради него свою помолвку. Но еще более легко выдать себя за женщину мужчине пишущему: так происходит в рассказе Шолом-Алейхема «Мой первый роман» (1903). Его главный герой, бедный учитель, ведет от лица своего воспитанника переписку с его невестой и постепенно влюбляется в свою корреспондентку, оказавшуюся на деле таким же учителем (о связи этого текста с творчеством И. Бабеля см.: [Жолковский, 2006, с. 149-153]).

[343] См. рассуждение Р.Д. Тименчика об одном написанном от лица женщины стихотворении Л. Семёнова, которое предвосхитило «некоторые признаки ахматовской манеры» [Тименчик, 1994, с. 65]. Краткий подбор примеров см. также в нашей работе: [Обатнин, 2009, с. 187-190]. Добавим, что Лев Никулин печатался в «Сатириконе» под псевдонимом Анжелика Сафьянова, «женским» стихам которой устроил «дебют» в журнале «Весна» (1914. № 2. Стб. 10-15; см. также книгу: [Никулин, 1918]), причем через два номера выступил и под собственным именем.

Литература

[Без подписи]. Разведение огурцов в комнате // Женщина. 1915. №6. С. 30-31.

Библиография периодических изданий России. 1901-1916 / сост. Л.Н. Беляева, М.К. Зиновьева, М.М. Никифоров; под общ. ред. В.М. Барашенкова, О.Д. Голубевой, Н.Я. Моравчевского: в 4 т. Л.: Государственная Публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, 1958-1961.

Блинкина О.Е, Петрагиова Л.В., Стройкова О. Громов Алексей Матвеевич // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. Т. 2. М.: Большая Российская энциклопедия; Фианит, 1992. С. 47-48.

Витте С.Ю. Рассказы и стенографические записи // Витте С.Ю. Из архива С.Ю. Витте. Воспоминания. Т. 1. Кн. 1. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.

Горький М. Переписка с Е.А. Ляцким // Горький и русская журналистика начала XX века. Неизданная переписка. Литературное наследство. Т. 95. М.: Наука, 1988. С. 486-573.

Грачёва А.М. Жизнетворчество Анны Мар // Грачева А.М. Диалоги Януса. Беллетристика и классика в русской литературе начала XX века. Портреты. Этюды. Разыскания. СПб.: Пушкинский Дом, 2011. С. 86-106.

Грей [Розовский А.К. (?)]. Женщина и война // Мир женщины. 1915. № 2. С. 16.

Елена Ц. [Цветковская Е.К.] Об Уитмане, Бальмонте, нареканиях и добросовестности. Заметка доказательная. [Письмо в редакцию] // Весы. 1906. № 12. С. 46-51.

Елизавета Ш. Мы тебя провожали в кровавую даль… // Женское дело. 1915. № 15. 1 августа. С. 10.

Жолковский А.К. Полтора рассказа Бабеля: «Гюи де Мопассан» и «Справка/Гонорар». Структура. Смысл. Фон. М.: КомКнига (URSS), 2006.

Зинаида Б. Пережитые песни. М.: Типолит. В. Рихтер, 1913.

Зинаида Ц. Лучи и тени: Стихотворения. Пг.: Прометей, 1916.

Иванов Г. Девять писем к Роману Гулю / публ. Г. Поляка; коммент. А. Арьева // Звезда. 1999. № 3. С. 138-158.

Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М.: Феникс; РИК «Культура», 1992.

Ира В. Из женских писем // Женское дело. 1915. № 6. 15 марта. С. 22.

Ирина Т «Я верю иногда, что точно позабыла…», «Никогда не смогут больше розы…» // Женщина. 1915. № 2. С. 14.

Ирина Т «Я хочу быть цветком, распустившимся в горном ущельи…» // Женщина. 1915. № 2. С. 12.

Карпов Н.А. В литературном болоте // Наше наследие. Редакционный портфель, <http://www.nasledie-rus.ru/red_port/001208.php> (последнее обращение: 2016. 24 августа).

Карпов Н.А. В литературном болоте // Независимая газета. 1999. 11 января. № 1 (1817). С. 8.

Карпов Н.А. Святая ночь («Как много нас под сводом храма…») // Женщина. 1915. № 6. С. 4.

Крадецкая С.В. «Женский вестник» (1904-1917). Опыт издания феминистского журнала в России // Женщина в российском обществе. 2013. № 1.С. 72-81.

Кузмин М.А. Исполненный совет // Кузмин М.А. Проза. Т. VI: Тихий страж. Бабушкина шкатулка. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1986. С. 291-299.

Кушлина О.Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.

Ландау Г.А. Окно в Европу. Роды. Сын аптекаря. Фарфоровая пастушка. Зубы. А у нас блины. СПб.: Типолитография акц. об-ва «Самообразование», 1914 (Дешевая юмористическая библиотека «Сатирикона». Вып. 14).

Ливкин Н. Ветка сирени // Мир женщины. 1916. № 5. С. 7.

Ломан И., Ломан А. «Товарищи по чувствам, по перу…» // Нева. 1970. № 10. С. 197-200.

Майорова О.Е., Охотин Н.Г. Ган Елена Андреевна // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 519-520.

Мар Анна. Мимоза // Дамский мир. 1913. № 9. С. 7-8.

Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1956-1960; см. также расширенную электронную версию: <http://www.feb-web.ru/feb/masanov/map/0.htm?cmd=0> (последнее обращение: 2016. 12 сентября).

Меймре А. Мемуарный повод и источники мемуаров П. Пильского // Мемуары в культуре русского зарубежья. Сб. ст. / отв. ред. А. Данилевский. М.: Флинта; Наука, 2010. С. 193-203.

Минц З.Г. Забытая цитата в поэтике русского постсимволизма // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избр. труды: в 3 кн. Кн. 3. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб., 2004. С. 327-338.

Михайлова М.В. Психологический анализ в русской женской прозе начала XX века // «Ей не дано прокладывать новые пути…»? Из истории женского движения в России. Сб. науч. трудов. Вып. 2. СПб.: Дорн, 1998. С. 5-15.

Михеев С. «Заслезились пасмурные стекла…» // Женщина. 1915. № 2. С. 14.

Никулин Л. История и стихи Анжелики Сафьяновой с приложением ее родословного древа и стихов, посвященных ей. 1913-1918. М.: Зеленый остров, 1918.

Обатнин Г.В. К вопросу о так называемой женской поэзии // The Unlimited Gaze: Essays in Honor of Professor Natalia Baschmakoff. Helsinki: Aleksanteri Institute. 2009. P. 179-201.

Пильский П. Бородатое время // Балтийский архив: русская культура в Прибалтике. Вып. 5. Рига: Даугава, 1999. С. 310-314.

Пильский П. Затуманившийся мир. Рига: Грамату драугс, 1929.

Принцесса Греза [А. Мар]. Ответы Принцессы Грезы // Журнал для женщин. 1915а. № 3. С. 11-12.

Принцесса Греза [А. Мар]. О женских пороках // Журнал для женщин. 1915б. №4. С. 10.

Принцесса Греза [А. Мар]. Ответы Принцессы Грезы // Журнал для женщин. 1915б. № 4. С. 11-12.

Принцесса Греза [А. Мар]. Ответы Принцессы Грезы // Журнал для женщин. 1915г. № 8. С. 10-11.

Рейтблат А.И. Мар, Анна // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. Т. 3. М.: Большая Российская энциклопедия; Фианит, 1994. С. 514-515.

Русская стихотворная сатира 1908-1917-х годов / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. И.С. Эвентова. Л.: Советский писатель, 1974.

Серебрякова Е.А. Женское движение в Англии // Дамский мир. 1913. №9. С. 10-14.

Серпинская Н. Флирт с жизнью. М.: Молодая гвардия, 2003.

Симонова О.А. Массовая беллетристика в структуре женских журналов 1910-х годов / автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2008. <http://www.imli.ru/info/show/Avtoreferaty/Aytoreferat-Simonovoj-OA/> (последнее обращение: 2016. 27 августа).

Симонова О.А. Массовая беллетристика в структуре женских журналов 1910-х годов / дис.... канд. филол. наук. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2008.

Симонова О.А. Женские журналы в начале XX в.: критика, рецепция, полемика // Женщина в российском обществе. 2015. № 1. С. 24-32.

Симонова О. Журнал «Женская жизнь» (1914-1916): библиографический указатель / сост., вступ. слово О.А. Симоновой // Филологический журнал. 2007. № 1 (4). С. 215-251; № 2 (5). С. 274-281.

Снегина О. Вечность // Женщина. 1915. № 10. С. 3-5.

Сно Е. Юмористические рассказы. СПб.: Книгоизд-во «XX век», 1911.

Сно Е. (*Ясновидящий*) Веселые миниатюры (Буффонады, шаржи и пародии). Пг.: Типография «Север», 1915.

Соболев А.Л. Весна. Орган независимых писателей и художников. Аннотированный указатель содержания. М.: Трутень, 2012.

Тименчик Р.Д. Анна Ахматова. Тринадцать строчек. Из комментариев // De visu. 1994. № 5-6. С. 63-71.

Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов. М.: Новое Литературное обозрение, 2008.

Харрис Д.Г. Русские дореволюционные женские журналы начала XX века // Гендер: язык, культура, коммуникация. Материалы Первой междунар. конф. (Москва, 25-26 ноября 1999 года). М.: Моек. гос. лингв, ун-т, 2001. С. 361-368.

Хармс Д. Дневниковые записи / публ. А. Устинова, А. Кобринского // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 11. Париж: Athe-neum, 1991. С. 417-583.

Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: Наследие, 2001.

Юкина И.И. Дискурс женской прессы XIX века // Женские и гендерные исследования. Сб. науч. трудов. Вып. 5. СПб., 2000. С. 32-39.

Юкина И.И. История женщин в России: женское движение и феминизм в 1850-1920-е годы. Материалы к библиографии. СПб.: Алетейя, 2003.

Яковлева А.К. Призыв к женщинам // Женщина и война. 1915. № 1. 5 марта. С. 3.

Ясинский И.И. Роман моей жизни. М.: Новое Литературное обозрение, 2010.

© Обатнин Г.В., 2017

«Бумажный театр»: фельетонные буффонады Виктора Буренина

Накрахмаленный денди и щеголь
(То есть: купчик – кутила и мот)
И мышиный жеребчик (так Гоголь
Молодящихся старцев зовет),
Записной поставщик фельетонов,
Офицеры гвардейских полков
И безличная сволочь салонов —
Всех молчаньем прейти я готов!

Н. Некрасов. Балет[344]

Елена Пенская

Виктора Буренина без труда можно счесть создателем обширной лаборатории, в которой апробировались многие формы развлекательной культуры, расцветшей в 1908-1918 гг. Фельетон, театральная пародия и многолетняя серьезная сценическая практика – вот те сферы, где рождался новый язык, активно использованный индустрией развлечений начала XX века. Сочинения Буренина узнаваемы не только по его литературному почерку и сатирической мимике. Большинство книг – преимущественно буренинские пьесы – выпускались в серии «Дешевая библиотека»

А.С. Суворина. Аудитория привыкла к постоянному рисунку на обложке – декорации, изображавшей колокольню Ивана Великого, памятник Минину и Пожарскому в обрамлении трех книг, символизирующих историю, поэзию и беллетристику. Буренинский «выпуклый» стиль, начиненный многочисленными ссылками, цитатами, упоминаниями, обретает новое измерение в контексте этого издательского проекта.

Истоки фельетонного театра В.П. Буренина

Буренин принадлежал к той категории литераторов, которую Николай Некрасов назвал «поставщиками фельетонов». В этой иронической формуле на самом деле кроется многое. Она предполагает появление к 1860-м годам самостоятельной «специализации» внутри словесности и журналистики – массового освоения фельетонного ремесла, фельетонизации не только ближайшего пространства литературы, искусства, но и всей стилистики бытового поведения, вкусов и привычек. Фельетонная реальность словно бы существует самостоятельно. На протяжении нескольких десятилетий происходило превращение функции фельетониста из служебной, второстепенной в одну из ключевых, а фельетонного жанра – в доминирующий, оттеснивший все прочие. Этот процесс офельетонивания для литературы и журналистики стал мощным «бродильным началом». Разрушая сложившиеся регламенты, иерархии, жанровые границы, он породил новые гибридные формы и фельетонные циклы – роман-фельетон, фельетон-фарс, фельетон-пародию. Массовое «фельетонное заражение» словесности, начавшееся в середине XIX века, сопоставимо с разрушением «четвертой стены» в театре, когда читатель получает словно бы зрительский статус и может не только наблюдать, но и участвовать, заглянуть на журнальную кухню, попасть в редакци-

[344] [Некрасов, 1981, с. 232].

онное закулисье, оказаться в центре водоворота сплетен и слухов – той новой городской мифологии, которую создавал и ею же питался журнальный цех. Целостного описания истории фельетонного жанра, его эволюции и морфологии практически не существует[345]. Между тем, все, кто анализирует фельетон, в своих описаниях отмечают его «эстрадность», летучую природу, сопоставимую с однодневностью спектакля или перформанса, а фельетонист, как правило, тождествен режиссеру программы и конферансье, в задачу которого входит аппетитно подать «фарш» – острое блюдо из нарезки сюжетов – и тем подчинить собственному замыслу, увлечь читательскую аудиторию стилистической и композиционной импровизацией. В отличие от концертного действа, где конферансье выполняет связующую, но служебную роль, предоставляя сцену другим, фельетонист един во всех лицах, полностью заполняет собою отведенное в журнале или газете пространство для колонки или подвала. Неслучайно звездный час европейского конферанса в парижских кафешантанах и кабаре 1860-х годов совпадает с расцветом фельетонизма. В России профессиональное соединение амплуа конферансье и фельетониста произойдет на полвека позднее, в 1910-х годах. Но тем не менее общий типаж фельетониста складывался во второй половине XIX века, и правило «утром в газете – вечером в куплете» действовало безотказно. Высокий градус увлекательной полемичности (в просторечии – ругани, брани) как нельзя лучше обживал среду свободной беседы, переходящей в болтовню, когда пишущий «работает» между рампой и зрителем (читателем), учитывает его присутствие, включая предполагаемый голос в разговорный универсум. Искрометная (в удачных случаях) энергия живого меткого слова сконцентрировала богатый потенциал устной культуры, скопившийся в эпистолярии, домашних заготовках, заметках, записных книжках, вскрывая противоречивость явлений, их интерпретаций, способов обсуждения. В фельетоне в большей степени, чем в любом другом виде литературной критики (вернее, с большей выявленностью, ввязанностью в самую основу конструкции), обнажались движущие силы литературных и – шире – культурных процессов, их пружины и «вывихи», не осязаемые для очевидцев и свидетелей в силу отсутствия необходимой для этого исторической дистанции и оптики. Нестройный оркестр газетчиков-фельетонистов, ансамблевый состав которого менялся от десятилетия к десятилетию, создавал звуковую какофонию, неизменно раздражавшую слух публики, постепенно к 1910-м годам привыкшей к этой взвинченности и словно бы нуждающейся в сохранении накала полемики. Изощренность словесных страстей, оттачиваемая в ходе фельетонных баталий, стала неизменной частью «шума времени». Характерно, что в письме А.Н. Пыпину 1 ноября 1883 г. Салтыков-Щедрин комментирует ложные толкования «Современной идиллии» и возвращает фельетону театральное измерение: «…Ужасно обидны упреки в фельетонности и водевильности. Не по существу обидны – ибо водевиль может быть умнее боборыкинской драмы – а по сопряженному с этими выражениями представлению о ничтожестве и легкомыслии. Буренин, когда хочет уязвить, всегда пользуется этими выражениями»[346].

Виктор Буренин, критик, переводчик и драматург, по праву считался одним из фельетонистов-виртуозов. Главную карьеру он сделал на журнальном поприще. Парадоксально, что несмотря на более чем полувековой стаж, влиятельность в литературных кругах, фантастическую работоспособность, до сих пор нет его полного биографического портрета, не опубликованы документы, воспоминания, обширная переписка с писателями. Статьи в энциклопедиях и словарях, отдельные исследования 2000-х годов неизбежно носят обобщенный или локальный характер[347]. В монографии о А.С. Суворине, соавторе, постоянном партнере и патроне,

[345] См.: [Журбина, 1930; Заславский, 1931; Dianina, 2003].

[346] [Салтыков-Щедрин, 1977, с. 246].

[347] См.: [Лепёхин, Рейтблат, 1989; Кадис, 2004; Лепёхин, 2005; Рейтблат, 2005; Игнатова, 2010; Шабалина, 2012а; *б*;

В.П. Буренин лишь несколько раз упоминается вскользь[348]. Уникальные свойства – постоянство и «оседлость» В.П. Буренина, долгая служба в самых крупных изданиях последней трети XIX – начала XX веков: почти 10 лет, 1866-1875 гг., в «Санкт-Петербургских ведомостях», а 1876-1917 гг. – в «Новом времени». Столь длительное сотрудничество не в последнюю очередь обеспечивало и взаимную известность. В Буренине консерватизм уживался с крайней степенью радикальных оценок. Несмотря на пребывание в эпицентре литературной жизни, он всегда сохранял самостоятельность, не входил в группировки, неукоснительно в течение 50 лет исполняя свои служебные обязанности. Его фельетонный пульс не знал сбоев. Сохранял он свое обычное еженедельное биение даже и тогда, когда В.П. Буренин пережил трагедию – гибель в 1884 г. 20-летнего сына Константина, талантливого поэта и переводчика (псевдоним К. Ренин). Усилилась только мизантропия и отчуждение от какой-либо общественной жизни.

Журналистский педантизм и пунктуальность Буренина трудно переоценить. Ничто – никакие политические сломы, катастрофы истории – не могли остановить этот фельетонный *perpetuum mobile,* в жерновах которого перемолоты не только отдельные фигуры, группы явлений и лиц: скрупулезная точность часовых механизмов буренинских обозрений позволила в особой фельетонной манере запечатлеть целые пласты ушедших эпох. «Изнанка коммунальной жизни», быт, склока, слух – все это материи, которые с трудом поддаются описанию. Буренин поймал их в свои словесные сети и сохранил.

И где-то на периферии, в тени оставались признания тех, кто хотя бы оценил буренинскую проницательность и его талант критика. Джокер в общей писательской колоде 1860-1910-х годов, Буренин остался «неизвестным», влиятельным «иксом», который у всех был на виду.

В его «многостаночности» самая, пожалуй, неосмысленная часть – театральная. Буренинский театр прорастал из фельетона, и он всегда внимательно отслеживал жизнь театра. «Фельетониру-ющий драматург» – такое меткое прозвище получил Буренин от одного из современников[349].

В разделах «Критическое обозрение» и «Литературное обозрение» газеты «Новое время», выстраивалась хроника театральной жизни, энциклопедия, отчасти замаскированная. Она очень подвижна, субъективна, пристрастна и прихотлива. Сюжеты и лица в этой панораме то выпуклы, выходят на авансцену, то смешиваются в фельетонной повестке с другими героями дня, выбранными критиком для провокаций читателя и раздражения адресата.

Новизна, новость, эксперимент – самостоятельное поле буренинского газетного спектакля.

Константы буренинских карикатур

В фельетонном театре Буренина есть постоянные сюжеты и карикатурные персонажи. К их числу исследователи нередко относят критика В.В. Стасова[350], А.М. Горького, Л.Н. Андреева[351].

Едва ли не главные в этом ряду – удостоенные постоянным ядовитым вниманием автора фельетонные шуты Н.К. Михайловский и П.Д. Боборыкин. Иногда они выступают «парой», разыгрывают шутовскую драму, ведут диалоги, но чаще у каждого своя партия в

Луконин, 2013; Боева, 2016; Пенская, 2016].

[348] См.: [Динерштейн, 1994].

[349] *Аверкиев Д.П.* Письмо В.С. Кривенко. 25 ноября 1888 г. РГАЛИ. Ф. 785. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 2.

[350] [Луконин, 2013].

[351] [Боева, 2016].

спектакле-полемике, который начался еще в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1870-е годы, выдержал испытание сменой эпох, продолжался уже в другом веке. Подобную устойчивость и живучесть журнального «зрелища» непросто объяснить. Буренинский фельетон создает как бы вторую, пародийную, реальность, параллельную действительной. И на этой сцене действуют персонажи – фельетонные двойники. Каждый буренинский антигерой ждет отдельной реконструкции. Но упоминания Боборыкина столь часты, что вполне закономерен термин, изобретенный Буреиным и с его легкой руки прижившийся в литературе – «боборыканье». Афиши и ремарки фельетонов указывают на целую россыпь мизансцен с участием «героя»:

– «Боборыкин и его фразы. Сомнение в беспристрастности моих суждений о литературной сущности г. Боборыкина. Опровержение этого сомнения… Мнение г. Боборыкина о “Ревизоре”» (Новое время. 1876. № 302. 31 декабря. С. 3);

– «…Общий недостаток всех произведений Боборыкина: поверхностное задевание живых вопросов жизни. Примеры. Новая повесть Боборыкина “Ранние выводки”. Что хотел сказать автор этой повестью и что в ней сказалось» (Новое время. 1877. № 634. 2 декабря. С. 5);

– «…Г. Боборыкин в роли защитника австрийской полиции…» (Новое время. 1878. № 776. 28 апреля. С. 5);

– «…Г. Боборыкин в четырех местах. Первая часть нового романа г. Боборыкина “Сами по себе”. Претензия автора изобразить в романе недавнее общественное движение и осуществление этой претензии. Героиня романа широкобедрая Леонида. Два героя. Герой романа. Общие замечания. Сравнение г. Боборыкина с г. Авсеенкой» (Новое время. 1878. № 957. 27 октября. С. 4);

– «Невозможность миновать г. Боборыкина. Общее замечание о второй книге романа “Сами по себе”. Приемы Э. Золя, пародируемые нашими беллетристами. Г. Боборыкин у парижских романистов. Его протоколы о квартирах, наружности, костюмах Гонкура, Золя, Доде…» (Новое время. 1878. № 978. 17 ноября. С. 4);

– «Окончание романа Боборыкина “Сами по себе”. Личная оговорка. Избитый прием апофеозы героя романа посредством награждения его любовью героини. Героиня романа. Герой романа и его «последний» либерализм. Заключение» (Новое время. 1878. № 999. 8 декабря. С. 5);

– «Статья “Журналисты и публицистика”. Моя догадка о том, кто настоящий автор этой статьи. Невинный обман г. Боборыкина. О “случайности” современных критиков, непорочности репутации разных писателей и о прочем. Литератор из генерации хлыщей» (Новое время. 1879. № 1155. 18 мая. С. 5);

– «Новый рассказ г. Боборыкина “Еретик”. Достоинство рассказа и его либеральная тема. Склонность автора к возведению умственных недорослей в герои» (Новое время. 1879. № 1280. 21 сентября. С. 3);

– «Критическо-сатирические процессы. Дело о П.Д. Боборыкине» (Новое время. 1892. № 6024. 4 декабря. С. 4; № 6031. 11 декабря. С. 5);

– «Сказание о том, как Рим “подсиживал” П.Д. Боборыкина, и как он “подсидел” Рим» (Новое время. 1899. № 8517. 12 ноября. С. 3).

Поводы для третирования бесконечны, а «боборыкинский источник», как видим, неиссякаем. Его начало восходит к временам сотрудничества с «Искрой» и сатирическими журналами 1860-х годов. Боборыкин – герой газетных памфлетов, рассказов и стихотворных басен.

Боборыкин, Краевский и Семевский

Надевши венский модный фетр,
Однажды Боборыкин Петр
Пошел гулять на Невский;
Глядит, а перед ним идут Андрей Краевский
И Михаил Семевский
И речь между собой ведут.
Семевского Краевский вопрошает:
– Ну, как дела по «Русской старине»?
– «Да что, не жизнь, а масляница мне», —
Краевскому Семевский отвечает:
– Живу, как Чичиков, доходом с мертвых душ;
Благодаря покойным генералам[352],
Стяжал себе изрядный куш,
Да и почетом пользуюсь немалым…
А вы как с «Голосом»?
– Поотложил в сундук
Порядочно: уж к миллиону близко.
В последний год отличная подписка.
С Андраши, дипломатом, друг,
Европа вся мне кланяется низко…
Так изъяснясь, замолкли оба вдруг
И сладостно вздохнули животами.
Их вздохи Боборыкин внял
И возроптал:
«За что же я преследуем богами?
Семевский и Краевский похвалы
Себе повсюду слышат
И деньги нажили, хоть ничего не пишут;
Меня ж везде преследуют хулы,
Насмешки в прессе я встречаю!
Я ежедневно сочиняю
По счету триста три строки,
Но капиталы, ах, мои не велики!..»
Мораль, читатель, сам из басни извлеки.

Восстановление по частям генезиса памфлетной маски Боборыкина – героя пародийных притч, анекдотов позволило исследователю в свое время атрибутировать авторство романа «Бес в столице»[353].

Боборыкин и другие, как придуманный «демон», неотступчивы и провоцируют неистощимую фельетонную изобретательность. «Невозможность миновать Боборыкина», Буренин, нарочито спотыкающийся об Боборыкина, «боборыканье», к которому привыкает чита-

[352] Известно, что в «Русской старине» по преимуществу помещаются воспоминания покойных генералов. – *Примеч. В.П. Буренина.Источник:* [Буренин, 1880, с. 147-148].

[353] См. подробнее: [Рейтблат, 1991].

тель – это наглядная «матрица» фельетонного театра без сцены, которая спустя несколько десятилетий в модернистской культуре могла бы совершенно законно превратить в комикс боборыкинские литературные похождения.

«Театральные аттракционы» – именно так назвал Буренин один из десятков своих разгромных фельетонов о драматургии Леонида Андреева[354].

Думается, в этом точном названии есть двойной смысл: в нем – очередная «отравленная» стрела, пущенная в адрес модного писателя, очередной жест в антииандреевской кампании, в конструировании пародийной фигуры. Вместе с тем эту формулу – «театральные аттракционы» – стоит интерпретировать как точное (может быть, случайное) самоопределение.

Синтез стилей в театре пародий

Фельетон Буренина – это точка отсчета, ядро необычного театра. Буренин еще и потому отличается от всех прочих авторов, с той или иной степенью успешности и длительности упражнявшихся в этом жанре, что он создает прецедент – особый опыт и практику, которая соединяет журнально-критическую работу и театральную, драматургическую, зрелищную. Аттракционный, развлекательный театр не только «веселит», а возбуждает целую гамму чувств неравнодушной аудитории – от смеха до ярости.

Буренинский фельетон отмечен маркой и узнаваемой печатью. Бесперебойность «поставок», азарт сочинительства сопровождаются однообразным разнообразием, рассчитанным на использование одних и тех же узнаваемых травестийных приемов. Их арсенал чрезвычайно широк. Буренин безукоризненно владеет режиссерским искусством транспонирования – перевода и перехода с одного языка на другой, виртуозного соединения несоединимого, то есть стиха и прозы, похвалы и брани, публичного и интимного. Фельетонное блюдо в буренинском приготовлении на глазах изумленной публики обретает черты трансформера. Буренин использует «острые приправы» и синтез, предполагающий привычный критический разбор, способный обернуться пародийной басней, очерком, элегией, шаржем, эпитафией, драматической сценой, скандальным оскорблением, пасквилем.

Изобретатель «фирменного стиля», Буренин превосходно владеет стилистической мимикой, техникой перевоплощения Левассора, тонко манипулируя репертуаром интонаций, пуская в ход то словесный кинжал, то стрелу, то цветочный букет.

Буренинский фельетон соединяет три ипостаси: он сродни цирковому представлению, кунсткамере, где представлены «коллекции» и фигуры в разных сочетаниях и комбинациях, близок анатомическому театру, в котором публика с удовольствием и отвращением наблюдает за хирургическими операциями.

Практически каждый фельетон содержит элементы театральных конструкций – либо фрагменты, либо отдельные диалоги, либо завершенные пьесы-пародии. В орбиту театральной травестии попадает все: журналистика, словесность, классическая и современная литература. Буренинские газетно-журнальные публикации в конце концов образует то, что он сам атрибутирует как «бумажный театр».

Обжитая за многие десятилетия территория-рубрика – нововременский «Подвал» – стала и в самом деле макетом театра, куда «спускались» читатели (зрители), привыкшие к этому месту. В «Подвале» разыгрывались представления-карусели, а на «колесе обозрения» можно было увидеть всех современных деятелей и сеятелей искусства. Граф Алексис Жас-

[354] [Буренин, 1913, с. 4].

минов (Буренин то менял маски-псевдонимы, то отказывался от них совсем) знакомил аудиторию с критиком-эстетом, купцом-меценатом, драматургом и драматургессой[355].

«

Двойной репертуар» в театре Буренина

На сцене открытой кривляться,
И петь, и плясать – веселей,
Чем где-то по улицам шляться,
Тереться у спин да локтей.

В. Нарбут. На Фонтанке[356]

В конце 1890 – начале 1910-х годов Буренин публиковал сатирическое сопровождение и пародийный комментарий, создавая двойники-отражения буквально каждого события в литературной, художественной, театральной жизни Москвы и Петербурга.

Чрево столичных редакций, околожурнальная жизнь с ее персонажами и распределением ролей, журнальный быт поставляют неисчерпаемые комедийные сюжеты и положения, в центре которых – *alter ego* Буренина. Себя он наделяет разными именами, отдаленно рифмующимися с именами литературных героев, пародируя их романические ситуации. Северин – генеалогический наследник Онегина и Печорина, литератор, главное лицо драматической шутки «Все хорошо, что хорошо кончилось», открывает комедию каламбурной репликой: «Черт знает, что такое! Даже в телеграмме опечатка! И что за бессмысленная опечатка: вместо “пылко” – “палкой”. “Все здешние, уважающие себя газеты палкой встречают дружественный союз с Францией”… *(Отбрасывает газету.*)»[357].

Буренин нередко вставляет свой «медальон» – автопортрет в тексты фельетонов или театральных пародий. В картине «Раскаяние Буренина Грозного»[358] среди действующих персонажей сам Буренин Грозный, критик; Муза критики; Тени еврейских поэтов и сотрудников «Новостей». Вот описание места действия: «Сцена представляет кабинет грозного критика. По стенам развешаны критические лозы и бичи Эвменид; в углах расставлены чучела литературных бездарностей и посредственностей, пронзенных эпиграммами. Стол завален книгами. Большое кресло вроде трона. Буренин сидит у стола на кресле. Около него Муза критики. В глубине сцены дрожащие тени». Перед нами картина, «имеющая своего рода автобиографическое значение, так как здесь он собрал довольно полно всех тех, кому он успел, как критик, досадить, и отметил, по какому поводу это досаждение произведено». Когда Муза критики зачитывает длинный перечень тех, кого он «казнил за ложь, посредственность или бездарность разбором строгим и насмешкой едкой», он поправляет ее:

Постой, забыл
Я Надсона вписать: его убил я
Пародией и вместе с ним ту женку,
Что назвала сама себя облыжно
Графиней Лидой: ее сгубил
Я, грешник окаянный, фельетоном…

---

[355] См.: [Буренин, 1899].

[356] [Нарбут, 1990, с. 217].

[357] [Буренин, 1893а, с. 5].

[358] См.: [Буренин, 1912-1917, т. 5, с. 3-19]. Далее «Раскаяние Буренина Грозного» цитируется по этому источнику.

(Обращается к теням Нотовича, Градовскаго, Минского, Фруга и других.)

Вы, тени бледные Тряпичкиных, и вы,
Пииты, рифмоплеты из евреев!
Меж вами нет ни одного, кого бы
Не оскорбил я словом и пером,
Зане в бездарности и глупости равны вы —
Простите мне. Ты, Минский, ты, Михневич,
Ты, Фруг Хаим, и ты, Градовский, ты…

В недрах этой газетно-журнальной кухни рождается особый вид подвижного комедийного текста, который одновременно принадлежит и книге, и сцене, и прозе, и драме. Калейдоскоп авторских гримас-псевдонимов проходит столько стадий безостановочных превращений, что их невозможно отследить и оценить. Внутренние импульсы, толчки поступают благодаря вращению масок, что, в свою очередь, делает читателя (зрителя) заложником бесконечного движения пародийного языка, речевых «дразнилок», балаганных ухмылок речи, вышедшей из-под контроля, либо нарочито отпущенной на свободу хозяином. Буренинская комедия или комедийная пародия – это тотальная издевка, памфлет и пасквиль. Недаром в одном из сборников он описывает свою музу, явившуюся ему в образе обезьяны[359]. Обезьяна по имени Бобо становится героем лиро-эпической поэмы Буренина. Текст, состоящий из коротких завершенных пронумерованных фрагментов, представляет собой лабиринт непредсказуемых попутных отступлений Буренина-журналиста и разворачивается сразу в нескольких плоскостях, где обсуждаются взлеты и падения текущей словесности. Бобо – это и имя музы, и имя персонажа, и кличка писателя Боборыкина, вечного буренинского «любимца». Бобо – обезьяна, проходимец, поэт, сочиняет серенады и элегии, влюбляется в королеву обезьяньего стада. История обрывается в самом неожиданном месте…

Конструкция буренинской книги – сборника «Хвост»[360] – в каком-то смысле напоминает авторский журнал, дневник или, скорее, блокнот с заметками по ходу дела, черновиками, расползающимися во все стороны: разросшиеся ремарки в комедийных сценах вполне самостоятельны и без труда могут переместиться в критическое обозрение, ерничество и пародия мгновенно способны внезапно обрести серьезное звучание и сдернуть шутовскую маску Карикатурный критик Экстазов назвал прозу Льва Толстого девятым валом. После тысячи шпилек, пушенных в адрес Экстазова, Буренин внезапно меняет интонацию, и слышен наставнический голос «учителя»: «<…> После “Смерти Ивана Ильича” трудно писать рассказы о действительной жизни без грустной и серьезной думы, что все, вами написанное, будет далеко от той реалистической правды и глубины, которые теперь, благодаря гению нашего литературного льва, почти обязательны для художественной повести»[361].

Все необъятное буренинское хозяйство пародийных сборников напоминает бродячий цирк, представления в котором, с одной стороны, знакомы, шаблонны, плоски и трафаретны, повторяются, как напев бродячего шарманщика, а с другой – захватывают вихрем неудержимой речевой импровизации: остроумие, производство колкостей, поставленное на поток, речевой комизм, «ужимка» речи, как обезьяньи ужимки, передразнивания, реминисценции фельетонных острот и находок предшественников-карикатурис-тов. Буренин, как

[359] См. поэму В.П. Буренина «Обезьяна»: [Буренин, 1891, с. 185-246]. Данная поэма не в последнюю очередь корреспондирует с сатирическими романами В.П. Мещерского о графе Обезьянинове; см.: [Мещерский, 1873].

[360] [Буренин, 1891].

[361] [Там же, с. 188].

монотеатр, театр тотальный, словно бы собрал всю сатирическую память прошлой литературы, сатирой, пародией себя поправлявшую, комедийный опыт, сгустившийся в арзамасской галиматье В.А. Жуковского, пародиях Козьмы Пруткова – «литератора, способного во всех родах творчества», как его называли создатели этой пародии-маски, в журнальных сатирах 1860-х годов. Буренин отменил и заменил все «коллективные действия», групповую развлекательность, салонно-кружковые манеры. Он одиночка. И парадоксальным образом создал иллюзию работающей машины по производству развлекательных изделий – целый мир словесных игрушек для взрослых детей.

Если составить каталог названий его стихов, прозы, скетчей, театральных пародий и драматических карикатур, разрозненных или собранных под общей обложкой, то получится невероятная картина: цирковой, балаганно-ярмарочный фейерверк с хлопушками и злыми шутихами, которые подстерегают повсюду и больно обрушиваются на зазевавшуюся публику.

Заголовки дробятся на подзаголовки, указатели. Вывески-обложки, перечни сочинений, жанров, упомянутые в содержании, не соответствуют многослойной начинке: внутри одного произведения обнаруживается еще масса дополнительных «карманов», собравших все мыслимые и немыслимые роды, виды и жанры, фантасмагории «песен», «сцен», «эпитафий» – чем случайней атрибуция, тем эффектнее результат.

Разделительный союз «или» украшает почти каждую буренинскую «афишу», вроде бы предлагая зрителю выбор, а на самом деле сбивая с толку, запутывая в слоях речевого грима.

В сборнике «Пипа и Пуся…» есть «генеральная линия» («Пипа и Пуся, или Горе от любви: рассказы и комедии во вкусе “Fin de siede”») и пристойки к ней – самостоятельные скетчи с добавлениями фельетонно-критических рассуждений, возвращений к началу («Горю от любви: Панама, или дело в шляпе: трагедия в 1 д. с котом»; «Шапокляк, или Потерянные усилия любви: аристократическая драма в 1 д. с неожиданным демократическим эпилогом»; «Королева Мария Скотландская: трагическая яичница с прологом и эпилогом»[362].

«Буренинство», по аналогии с клеймом «боборыканье», – это неистовство эскапад и речевой кураж, зажанровый или метажанровый способ сочинения пародийных текстов. Это и театр, и цирк, и домашний капустник, и балаган, разросшийся до вселенских масштабов.

В великосветской комедии «Старший дворник Ожогин, или Роковая мазурка» есть пояснение: сюжет и все художественные красоты заимствованы из комедии «Миллион» (1887), написанной князем В.П. Мещерским, пользовавшейся популярностью и не сходившей в течение двух лет с Александрийской сцены. В развернутой ремарке отчетливо заметно использование – на грани плагиата – прутковских приемов: «Блистательный успех “Миллиона” князя Мещерского доказал как нельзя более ясно, что на нашей образцовой казенной сцене возможны аристократические пьесы. Этот успех возбудил во мне благородное соревнование. <… > Я сочинил предлагаемую пьесу в один вечер. Литературно-театральный комитет в экстренном заседании и полном составе обоих комитетов прочитал уже “Дворника Ожогина”, единогласно его одобрил при общем рукоплескании и умилительных слезах обоих председателей. <…> Любезность дирекции ко мне не имеет пределов. Вот некоторые примеры этой любезности. <…> Для исполнения роли княгини пра- пра- прапрабабушки заказан механический говорящий манекен. При изображении столь аристократической комедии у всех великосветских кавалеров должны быть необыкновенно хорошо вычищены сапоги. Дирекция это приняла во внимание и уже закупила для вычистки сапогов два пуда лучшей ваксы Каликса. Вместе с “Миллионом” князя Мещерского моя комедия сделает эру в истории русской сцены… Граф Алексис Жасминов»[363]. Список действующих

[362] См.: [Буренин, 18946; 1897].

[363] [Буренин, 1891, с. 155].

лиц, указанный после ремарки автором, – это концентрированный вздор и взрыв бессмыслицы, ритмически и графически организованной, почти прообраз поэтических выходок обэриутов[364]:

Ожогин, старщий дворник в доме князя Мытищева
Князь Мытищев
Князь Дурищев
Князь Несвищев
Князь Просвищев
Князь Козлищев
Князь Хвостищев
Князь Мещерский,
а также их супруги.

Граф Липин
Граф Ципин
Граф Штрипин
Граф Скрипин
Граф Шипин
Граф Выпин,
а также их супруги и сыновья.

Барон Мерзенштейн
Барон Сквернештейн
Барон Гаденштейн
Барон Глупенштейн
Барон Штукенштейн
Виконт Клак
Виконт Фрак
Виконт Шик
Виконт Пшик
Виконт Пшют
Виконт Шут
Адьютант Парад
Адьютант Развод
Адьютант Погон
Адьютант Темляк
Адьютант Аксельбант
Адьютант Кант
Адьютант Шпора
Посол Исландский
Посол Африканский
Посол Ньюфаундлендский
Посол Меделянский
Посол Маркловский
Княгиня Надежда Мытищева, вторая жена князя Мытищева
Княгиня Мытищева, пра-пра-пра-пра-прабабушка

[364] [Там же, с. 155-156].

Княжна Мытищева
Великосветские кавалеры, дамы и девицы
Миллион лакеев в самых разнообразных ливреях
Портреты Синеуса, Трувора, Кия, Щека и Хорива, Святополка
Окаянного, князя Мещерского.

Одно из любимых упражнений Буренина – пародийная селекция, безостановочное производство все новых и новых имен, прозвищ, скрещение героев, фамилий, персонажей из старого историко-литературного «запасника», русского и европейского материала. Буренин безобразничает, вовлекая читателя (зрителя) в фонетическую игру, семантические операции, оптические фокусы сквозь каскад эпиграфов к каждой сцене, действию, главе. Он обеспечивает функционирование густой словесной среды, где сменяют друг друга абсурдистские и исторические транскрипции. При этом следует учесть, что пародийный нарратив Буренина иной по качеству и интенсивности, чем у его генетического родственника Козьмы Пруткова. Это не просто диалог, но брань, скандал, намеренное оскорбление, тотальная война и провокация по отношению к «свихнувшейся современности»[365]. Новый абсурд в совокупности со старым дряхлеющим гламуром, претерпевшим множество пластических операций, агрессивно захватил повседневность 1890-1910-х годов.

Херес-де-ла Фронтера указан на титульном листе как автор драматического гротеска «Перец и соя, или Все что ни делается, к лучшему»[366]. А на фронтисписе издания размещено обращение к публике Графа Алексиса Жасминова из Села Бланжевые Панталоны, который вызывает тень Козьмы Пруткова[367] и приветствует его стилистические находки «естественно-разговорных представлений», выступая как номинатор нового театрального дарования: «Моя лира молчит. Хотя на дворе май. Отчего она молчит? Оттого что она отдыхает. Придет пора, и она зазвучит вволю, и тогда зазвучит целый оркестр. Но покуда она отдыхает, что же мне делать на пользу русской поэзии? Остается только одно: рекомендовать публике юных поэтов, как это делали и делают отдыхающие в своих “монрепо” писатели. Вот я и приступаю к рекомендации. Рекомендую тебе, публика, на этот раз нового драматурга, породившего гротеск “Перец и соя”. Он достоин внимания, он еще не совсем выработался. Но выработается. За это я ручаюсь. Но чтобы он выработался, его надо поощрить. “Поощрение необходимо поэту, как канифоль смычку виртуоза”, – сказал знаменитый Козьма Прутков. Будь же, публика, канифолью для автора предлагаемого “гротеска”, и быть может, ты услышишь от него такие поэтические звуки, каких даже не издавал я. За сим – vale»[368]. Прутковские пьесы «Опрометчивый турка, или Приятно быть внуком» и «Блонды, драматическая пословица» предстают в новых буренинских декорациях.

Любой сборник Буренина, как и фельетонный выпуск, – минитеатр, включающий пародийные импровизации, переделки. Они срастаются, проникают друг в друга и образуют циклы, каждый со своей композицией.

Читатель (зритель) увлечен разворачивающейся интригой манипуляций, гибкими возможностями перепева, переакцентировкой и перенесением известного сюжета в современный контекст.

---

[365] Эти слова карандашом написал В.П. Буренин в 1890 г. на обратной стороне библиографического листка, содержащего ответы на вопросы Критикобиографического словаря С.А. Венгерова. РО ИРЛИ. Ф. 377. Оп. 7. Ед. хр. 667. Л. 3 об.

[366] [Буренин, 1904*б*].

[367] Буренин откликнулся заметкой в «Новом времени» на выход «Полного собрания сочинений Козьмы Пруткова», выпущенного наследниками-опекунами в 1884 г.

[368] [Там же, с. 3].

«Горе от глупости»[369] – это «Горе от ума» 1900-х. Точное соблюдаются все параметры грибоедовского текста, только действие происходит не в Москве, а в Петербурге. Действующие лица постарели на восемь-девять десятилетий, да и реалии жизни узнаваемы и современны: молодежь танцует кэк-уок, а Фамусов не без оснований подозревает, что Чацкий «недаром прожил год иль два, / Слоняясь по Женевам и Лозаннам. Вскружилась, видно, голова / От красных дум, окурен их дурманом»[370]; главные болезни времени – вранье и болтовня, безудержное извержение словес[371]:

Врут старые и молодые.
Настало время болтовни сплошной,
То безобразной, то смешной.

Загорецкий предлагает Софье посетить увлекательное зрелище – студенческий бунт; Молчалин – чиновник, в новых условиях тоже пригодился, поднаторел и рассуждает о литераторах[372]:

Писатель Коротенко есть, Владимир
Искариотович: о нем сказать могу —
Талант…

Чацкий

Был у него, да вымер.
Строчит теперь все больше про тайгу
И скучные журнальные заметки
По радикальной трафаретке.

«Горе от глупости» – политический памфлет; входит в первую часть трехактного действа. «Горе…» продолжается «чтением в обществе “Бедлам-модерн”» фрагментов из 11 книг, составленных из «симфоний и какофоний сердца», «зеленой чепухи в желтой белиберде» и т.д., то есть жесткой пародией на символистов, переходящей еще в более жесткую карикатуру в финальном третьем действии-разделе «Поэтические козероги и скорпионы», где персонажи прозрачны и узнаваемы: Андрей Белогорячечный, Валерий Противоречивый и вся компания модернистов, склоняемая на разные лады. Автор словно бы соревнуется сам с собой, совершенствуясь в искусстве глума и веселых издевательств, соединивших примитивную архаику вертепа, фольклорного театра и изощренную цитатность современной культуры.

«Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Микулишне»[373] – пародийная мистификация, написанная в конце 1880-х годов по мотивам былин и русских сказок. Она встраивается в буренинскую линию пародий на моду и возрождение псевдорусского стиля. В театре Буренина их немало. Сборник «Стрелы» буквально начинен такими сочинениями: драматические карикатуры «Дон Вавилло и дон Пахоммо» пародируют трагедийный

[369] [Буренин, 1905]
[370] [Там же, с. 47].
[371] [Там же, с. 27].
[372] [Там же, с. 34].
[373] [Буренин, 1889а].

репертуар Александрийского театра, а «Василиса Риминийская» отсылает к сюжету, заимствованному из трагедии Д.В. Аверкиева «Франческа Риминийская»[374].

«Комедия о княжне Забаве Путятишне…» оказалась одной из самых популярных – вызвала разноречивые толки[375], ее многочисленные постановки неизменно обсуждались в прессе – и долго держалась в репертуаре профессиональных театров. Кроме того, комедия охотно ставилась разными труппами так называемых народных домов (Введенским в Москве, Николаевским в Петербурге), надолго – с начала 1900-х вплоть до Первой мировой войны – закрепившись в развлекательной культуре рубежа веков, элитарной и массовой.

Примечательно, что одно из развернутых суждений о театральной практике В.П. Буренина в целом и о «Забаве Путятишне» принадлежит В.Г. Короленко, сочинения которого подвергались в начале 1900-х прицельному буренинскому обстрелу. По мысли В.Г. Короленко, буренинский театр представляет в его литературной работе некоторое приятное исключение[376]:

> Здесь он является в совершенно приличном виде <…> как будто и ему самому опротивело, наконец, <…> производить литературные дебоши.
>
> Однако, как известно, исключения только подтверждают правило: за содержанием своих приличных произведений г. Буренину так же приходится отправляться в люди, как и за содержанием своей «сатиры». Его сатира – шарж и пародия. Его «театр» – переводы и пересказы. <…> Только одна принадлежит самому г. Буренину. Это – «Забава Путятишна». Содержание ее заимствовано из былин, причем г. Буренину принадлежит довольно ловкая сценическая компоновка былинного сюжета, красивые стихи и разные изящные, на французский лад, разговоры былинных персонажей. Все это, разумеется, так же далеко от суровой поэзии былинного эпоса, как виньетка на конфектной коробке Эйнема далека от васнецовских богатырей. Почему-то при чтении этой «Забавы Буренишны» нам представлялись все время не киевский двор, не Ставры, Добрыни и Ильи Муромцы, а обстановка какого-нибудь домашнего аристократического спектакля. «Княжна Зизи была превосходной Забавой, а почтенный князь NN, с его величавой наружностью, дал образцового Илью Муромца. Молодой барон Х. был превосходен в роли заезжего веницейского рыцаря, а милые Коко и Вово (из «Плодов просвещения») не портили ролей Чурилы и Алеши Поповича». Одна черта этой «комедии» г. Буренина привлекла наше внимание: в последних действиях на сцену выступают «кабацкие голи». Они вместе с Ильей совершают на сцене разные великие подвиги, и за это князь

---

[374] [Буренин, 1889*б*]; см. также: [Буренин, 1973].

[375] См.: Кружок любителей сценического искусства // Русское слово. 1902. № 296. 27 октября. С. 4 (о первом спектакле В.П. Буренина «Забава Путятишна», с которого начинается работа Московского кружка любителей сценического искусства); *Смоленский* [Измайлов А.А.]. «Забава Путятишна» в театре Литературно-художественного общества // Биржевые ведомости. 1904.

[376] № 601. 29 сентября. С. 3 (в рецензии на спектакль подробно обсуждается игра актеров Н.Н. Музиль-Бороздиной, комедийной актрисы Суворинского театра, И.М. Михайлова и др.); *К. М-ский* [Медведский К.П.]. Театр Литературно-художественного общества. О комедии «Забава Путятишна и Василиса Микулишна» // Петербургский дневник театрала. 1904. № 48. 18 октября. С. 4; *СМ* [Измайлов А.А.]. Около театра. Комедия о Княжне Забаве Путятишне // Биржевые ведомости. 1904. № 8850. 31 мая. С. 3 (рецензия на постановку в театре в Озерках); *Яз. Дим.* [Языков Д.Д.] Любительский театр // Русский артист. 1907. № 12-13. С. 185 (о постановке комедии «Забава Путятишна» кружком любителей, играющих в зале Романова, Москва); *Тамарин Н.* [Датешидзе Н.Ф.] Народный Дом Императора Николая II // Театр и искусство. 1908. № 41. С. 705 (рецензия на постановку пьесы «Забава Путятишна» (режиссер В.Я. Алексеев), об игре Н.А. Соколовской (княжна Забава), К.А. Лавровой (Катерина), Н.М. Мерцаловой (Василиса) В 1908 г. появились девять рецензий на постановки комедии; в 1913 г. – 11 рецензий в периодических изданиях: «Театральная газета», «Биржевые ведомости», «Новости сезона», «Театр», «Рампа и жизнь», «Театр в карикатурах».[32] [Короленко, 1955, с. 57-58].

(Красное солнышко) сажает их вместе с веницейскими рыцарями и прочими благородными персонажами за свой «княженецкий стол». При этом голи, чтобы потешить князя, затягивают песню:

Как у нас у голей-голюшки
Ничего нет, кроме волюшки.
Хор: Ой, жги, жги, говори!
Ничего нет, кроме волюшки.
Армяки на нас дырявые,
Да в нас, голях, души правые…

И хор опять подтверждает: «Ой, жги, жги, говори! Да в вас, голях, души правые»…

Признаемся, при этом нам стало немного страшно за благополучное окончание аристократического спектакля. Ведь «голи», – думалось нам, – это «босяки» того времени. И тотчас же из-за г. Буренина, приличного сочинителя красивых стихов, в нашем воображении вырисовалась угрюмая физиономия «неприличного» Буренина, Буренина-критика с его, многим еще памятными, грубейшими ругательствами по адресу г. Горького за его голей-босяков, у которых, к великому гневу критика, тоже «ничего нет, кроме волюшки» и порой все-таки оказываются «души правые». Ну, да разумеется – это дело другое: г. Горький пишет то, что действительно думает о людях и о жизни, а ведь «голи» г. Буренина – это только переодетые в известном «стиле» Вово и Коко.

Трактовка В.Г. Короленко, сдержанная и в целом объективная, а также многочисленные заметки и рецензии говорят не только и не столько о сценичности комедии, сколько о неизбежно «близкой» современникам оптике, которая не могла различить все связи и проекции буренинского театрального мира, укорененного в западной и отечественной культуре переломной эпохи (к примеру, М. Горький расслышал в буренинской пьесе отзвук шутотрагедии И.А. Крылова «Подщипа»[377]).

«Потешный театр» Буренина

Становление режиссерского театра и новая драма оказались объектом фельетонного аккомпанемента. В «Подвале» обустраиваются специальные «Критические очерки» с подзаголовком «В области театра». И «область театра» сама собой становится источником неиссякаемых театральных и антитеатральных сюжетов, главными действующими лицами в которых «назначаются» «гении», «режиссеры вообще и режиссеры нового типа – К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко»[378], а также новые драматурги, беллетристы, поэты.

В лаборатории «бумажного» фельетонного театра «Нового времени» Буренин готовит новый тип пародийного представления – тексты, которые публикуются сначала в газетном «Подвале», а затем выходят отдельными изданиями-книжицами. Позднее автор частично соберет их в двухтомнике «Театр» (1903-1905)[379]. Пятый том «Сочинений»[380], где опубли-

[377] [Иегудиил Хламида, 1895]. Иегудиил Хламида – псевдоним А.М. Пешкова (М. Горького), используемый им в 1890-х годах.

[378] [Буренин, 1903].

[379] [Буренин, 1903-1905].

[380] См.: [Буренин, 1912-1917].

кованы «Драматические карикатуры на пьесы и постановки», вышел последним, в 1917 г. Замысел полного выпуска так и остался неосуществленным.

Рецензенты в 1904 г. разделились во мнениях: одни – непримиримые – либо ограничивались констатацией факта и обвиняли автора во всех смертных грехах, пороках, пошлости, дурновкусии, порче. Сулили скорое возмездие и геенну огненную за тот ущерб, что Буренин нанес литературе и театру. Критиковали и драматические переводы, и «оригинальные» пьесы. Евгений Деген (1866-1904), директор городского архива в Варшаве, причислил Буренина к «современной нам гениальничающей богеме, которая хвастает своими язвами»[381]. Парадоксально, Буренин был отнесен к тем, кто, как правило, становился объектом его пародий. Другие откликнулись скорее равнодушно и мягко, признав «ремесленнические достоинства» и «крепкую руку опытного мастера»[382].

Границы и состав буренинского театра шире, чем фельетонная среда, порождающая специфическую развлекательную драматургию «малых форм». Многочисленные переводы, переделки, исторические пьесы существуют отдельно, благодаря чему у Буренина сложилась как бы вторая серьезная и незапятнанная репутация. Однако то, что известно об этой стороне его жизни, укладывается, как правило, в несколько общих строк о его переводческом репертуаре (У. Шекспир, Н. Макиавелли, А. Дюма, К. Гуцков, Г. Гауптман и др.) и оригинальных пьесах, которые он сочинял, используя античные и средневековые сюжеты: «Медея» (написана в соавторстве с А.С. Суворины; 1883), «Мессалина» (1885), «Смерть Агриппины» (1887). В этих постановках главные роли охотно исполняли М.Н. Ермолова, М.Г. Савина – великие драматические актрисы. Пьесы ставились в Суворинском (Малом) и Александрийском театрах. Буренин принимал самое деятельное участие в театральной жизни. В 1895-1899 гг. он помогал Суворину строить театр Литературно-артистического кружка, который существовал под вывеской «Театр Литературно-художественного общества» до смерти Суворина в 1912 г., и оставался рядом с основателем театра.

Осенью 1907 г. при Литературно-художественном обществе открылась театральная школа им. А.С. Суворина. Председателем правления избирается отец-основатель, товарищами председателя стали его компаньоны – В.П. Буренин и А.Н. Маслов. Как член художественного совета театра Буренин немало влиял на политику ведения дел, выбор постановок, актерский состав. И в театре, и в газете Буренин был среди тех, кто принимал решения, от кого многие зависели. Он менял свои амплуа, выступая в театральной кухне как автор, критик, цензор. Характерно то, как складывались его отношения с труппой. Так, Б.С. Глаголин, скандально начавший карьеру в суворинском театре (он вознамерился превзойти блистательного П.Н. Орленева в роли царя Федора Иоанновича), прошел все стадии преклонения перед Бурениным, почтительно называя его в письмах А.С. Суворину начала 1900-х годов Виктором Петровичем. Но уже в 1910-х годах Б.С. Глаголин считал Буренина своим врагом, из-за которого ему пришлось уйти из театра: «<…> Буренин – Ваш друг, – писал Б.С. Глаголин в конце августа 1910 г. А.С. Суворину по поводу оскорбительного буренинского фельетона, – и, конечно, я не найду в Вас защиты – пишу на авось. Все присутствующие при этой гнусной сцене возмущены поведением Буренина, его глумлением надо мной в течение всех антрактов. Все слышали и просят меня начать дело против него: он ругал меня мерзавцем, скотиной… Ради Бога, примите меры и оградите меня от оскорблений хотя бы в театре. И это опять Буренин – единственный порядочный человек, к которому я всегда относился [прямо] с любовью. Какое ему дело до моих семейных сцен, и в фельетон-то не шло это отступление. Мне передают, что он грозит напечатать обо мне еще и не то: пускай остере-

[381] [Деген, 1904, с. 118-119].

[382] [Астахов, 1904, с. 4].

жется печатать о моей интимной жизни. Я знаю о нем еще побольше, о его приставаньях к актрисам и проч. <…>»[383].

Современникам казалось, что чем больше Буренина тянуло к сцене, тем грубее были его изделия. Все серьезные пьесы, им написанные, могли бы стать объектом его собственных пародий. Б.С. Глаголин умолял А.С. Суворина в ноябре 1910 г. снять с репертуара[384] буренинского «Короля свободы»[385]: «<…> Это буквально солдатский спектакль… “Вампука”[386] со всеми атрибутами и кроме разговоров, нелепых исполнителей и бездарных декораций нет ни одного отрадного пятна»[387]. Хотя Б.С. Глаголин делится своим впечатлением в разгар конфликта с Бурениным, и его можно заподозрить в предвзятости, сходство между известной пародией и буренинской пьесой просматривается отчетливо. Список действующих лиц (четыре безымянных ландскнехта, четыре женщины Сиона), ремарки (анабаптисты, граждане и гражданки Мюнстера, актеры и актрисы, направо скала, налево груда камней, в глубине сцены водопад) с самого начала словно бы принадлежат пародийному контексту. Суворин в интимных записках нелестно отзывался о театральных занятиях своего сотрудника: «Весьма даровитый критик, бесподобный памфлетист и удивительно бездарный драматург»[388].

Буренин в последней трети XIX – начале XX века занимал прочное место в афише столичных, провинциальных, любительских и самодеятельных театров. Его пьесы перепечатывались на машинке, бытовали в виде литографированных изданий, что говорит об их сценической востребованности. Он фактически «открывает» Г. Гауптмана для русской публики, буренинские переводы[389]и пьесы не сходят со сцены в течение несколько десятилетий[390].

Со второй половины 1880-х годов Буренин чередовал написание фельетонов с сочинительством для сцены. «Театральные бесы одолевают. Сценический зуд не дает покоя. Развлекаюсь тем, что перехожу от газеты к кулисам <…>», – признавался он в письме Д.В. Григоровичу[391]. В это время в литературно-артистических кругах Буренин получил прозвище «Новый Фигаро». Видимо, не в последнюю очередь оно появилось благодаря Н.А. Лейкину[392] после выхода его «шуточных сцен»[393].

Буренин признавался Суворину, что составляя пьесу, он «отдыхает, скрашивает свой досуг»[394].

Трудно подсчитать, сколько на самом деле театральных произведений написал Буренин[395]. Многое бытует внутри фельетонных обозрений, так и не перешло порог газетно-

---

[383] Цит. по: [Русский Протей, 2014, с. 109].

[384] Премьера драмы В. П. Буренина «Король свободы» состоялась в театре Литературно-художественного общества 23 ноября 1910 г.

[385] [Буренин, 1911].

[386] «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношения опера» (1909). Музыка и либретто В.Г. Эренберга; по фельетону А. Манценилова – князя М.Н. Волконского (1860-1917).

[387] Цит. по: [Русский Протей, 2014, с. 103].

[388] [Суворин, 1923, с. 214]

[389] См.: [Герхарт Гауптман. Библиогр. указ. рус. переводов.., 1985, с. 43].

[390] Премьеры пьесы Г. Гауптмана «Ганнеле» в переводе В.П. Буренина состоялась 11 апреля 1895 г., а сказки-драмы Г. Гауптмана «Потонувший колокол», тоже в переводе и трактовке Буренина, прошла 13 ноября 1897 г. (театр А.С. Суворина). Произведения ставились до начала 1920-х годов на разных сценах.

[391] *Буренин В.П.* Письмо Д.В. Григоровичу. 23 июля 1887 г. РО ИРЛ И. Ф. 36. On. 1. Ед. хр. 617. Л. 2.

[392] *Лейкин Н.А.* Дневник. Запись 9 мая 1883 г.: «Буренин мечется, как новый Фигаро между авторами и публикой <…>». РО ИРЛИ. Ф. 149. On. 1. Ед. хр. 119. Л. 37.

[393] См.: [Лейкин, 1880].

[394] *Буренин В.П.* Письмо А.С. Суворину. 12 августа 1889 г. РГАЛИ. Ф. 459. On. 1. Ед. хр. 511. Л. 9.

[395] Справочники и картотеки специализированных библиотек, в том числе Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей (ЦНБ СТД), Российской государственной библиотеки искусств (РГБИ), Российской национальной

журнального текста, оставшись пародийной пьесой к случаю. Однако даже если приблизительно собрать написанное Бурениным в драматической форме, то обнаруживается неосуществленный грандиозный замысел-здание, от которого остались разрозненные обломки. Мы располагаем несколькими. Один из них – исторические драмы. Это целое «театральное здание». Внутри него – перегородки и помещения, содержательно заполняемые автором словно бы одновременно.

При этом стоит учесть, что «многостаночность» Буренина-театрала заключается в том, что он существует сразу в нескольких «цехах», занимаясь производством исторических пьес, пародирует исторических романистов и драматургов, составляет инсценировки русской классики, в большом количестве поставляет переводы и переделки западных реальных и вымышленных поэтов, прозаиков, драматургов и параллельно создает «кривые зеркала» – карикатуры на художественные опыты современников.

История в фельетонных декорациях

Буренин вносит немалый вклад в адаптацию исторических сюжетов. История в его театральном мире предназначена именно для развлекательного использования. Выбор тем и эпох, произведений для переделок и переводов, способов презентации материала, наконец, – все это средства, используемые Бурениным, которые вне зависимости от авторских намерений превращают историю в предмет «увеселений среднего горожанина, посетителя трактиров, кофеен и недорогих ресторанов, любителя просвещения и салонных игр. Они увлекут занимательностью своею и прилежных гимназисток, интересующихся историей литературы, и великосветских дам. В этих пьесах читатель и зритель находит меню в расчете на все потребности вкусов, кошельков и настроений»[396].

Исторические драмы Буренина неслучайно появляются в середине 1880-х годов. К этому времени он уже почти 10 лет регулярно отслеживает все, что происходит в исторической беллетристике, переживающей расцвет, анализирует каждый новый роман или повесть. Его фельетонные обозрения отмечали выход на сцену в 1870-х целой плеяды литераторов, работающих в историческом жанре (Е.А. Салиас, Д.Л. Мордовцев, Е.П. Карнович, П.П. Сухонин и др.). А сам он без малого 30 лет сохраняет верность теме истории в разных ее обличьях и декорациях, развлекая публику стилизациями. Выбор претекста Бурениным значим для нашего описания природы этих театральных упражнений. Источники, «букет – а лучше сказать, винегрет, – из которых составляет Буренин свой театр»[397], можно объединить в несколько групп.

В первой группе пьес автор преимущественно ориентируется на произведения драматургов – далеких или недавних предшественников, современников, дословно переводя оригинал, добавляя другие источники (труды античных историков, к примеру), мистифицирует, указывая точные ссылки.

Один из его опытов – драма «Мессалина», переделка пьесы итальянского драматурга Пьетро Косса (1830-1881), автора популярных трагедий об античной и римской истории, увиденной с бытовой точки зрения[398]. Характеры и мотивы комедии Косса «Нерон» Буренин внимательно разбирал[399]. Буренинская «Мессалина» – драматическая история третьей жены римского императора Клавдия, влиятельной и властолюбивой римлянки, имя которой

библиотеки (РНБ), Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки (СПбГТБ), фиксируют примерно 50 наименований; см. также: [Репертуар русской драмы.., 2015, с. 346-353].

[396] [В. С, 1903, с. 6].

[397] [Ежов, 1911, с. 6].

[398] [Пьетро Косса.., 1881, с. 282].

[399] [Буренин, 1879а, с. 4].

приобрело переносное значение из-за ее распутного поведения. Буренин отбирает несколько эпизодов, в том числе сцену соревнования Мессалины с известной римской проституткой Сциллой. Начав вечером, Сцилла прекратила утром, приняв за ночь 25 человек. Мессалина же продолжила принимать клиентов, пока не обслужила 50 человек. В версии Буренина Мессалине долгое время удавалось обманывать мужа. Однажды она влюбилась в Мнестера, первого среди римских актеров. Красавчик попытался увильнуть от чести быть возлюбленным жены императора. Тогда Мессалина пожаловалась Клавдию, что какой-то актеришка осмеливается не подчиняться ее воле, не уточняя, правда, какой именно. Император призвал Мнестера к себе и приказал тому выполнять все пожелания своей жены. Молодому человеку пришлось подчиниться приказу императора и занять его место в супружеской постели. «Мессалина» – не просто переработка итальянского источника. Буренин значительно сокращает растянутость, акцентирует «клубничные» мотивы, в ремарках вызывая тень автора. Кроме того, это еще и спор, а отчасти и пародия на перевод, выполненный пять лет назад Алексеем Аксаковым[400].

Репертуар исторических стилизаций Буренина чрезвычайно широк. Его стилизации – не просто подражание, имитация или эпигонство. Это «игра зеркал, нередко искривленных <…>, увлекающая воображение, она возбуждает интерес и любопытство»[401].

В предуведомлениях к пьесам Буренин поясняет природу ингредиентов, составляющих драматическое блюдо. В ход идут разные сочинения, фрагменты которых Буренин перемешивает по своему усмотрению. Так, «Ифигению» открывает короткое пояснение: «Некоторые сцены взяты из “Ифигении в Тавриде” Эврипида и представляют местами довольно близкий перевод. Сцена Ифигении с Тоантом заимствована в первом действии в сокращенном виде из “Ифигении” Гёте. В общем сценарии удержаны существенные черты греческой легенды, сохранен хор и соблюдены классические условия единства места и времени»[402].

«Смерть Агриппины» также начинается с указания на источники, послужившие основой для пятиактной драмы: Светоний, Тацит, несколько новейших сочинений об эпохе цезарей, затем две-три пьесы немецких и французских драматургов. Сюжет буренинской драмы сосредоточен на криминальных обстоятельствах убийства Агриппины, матери Нерона, пытавшегося отравить ее трижды. Он подсылал вольноотпущенника заколоть ее и даже пробовал обрушить потолок и стены ее комнаты, пока она спала. Однако Агриппина счастливо избегала смерти. В Вайях, где происходит действие, Нерон устроил поездку на корабле, который должен был разрушиться в пути. Однако Агриппине чуть ли не единственной удалось спастись и вплавь достигнуть берега. В гневе Нерон приказал уже открыто убить Агриппину. Увидев солдат, она поняла свою участь и попросила заколоть ее в живот, туда, где находится чрево. Жестокое раскаяние и богини мщения преследуют Нерона. На зрителя обрушены его стенания[403]:

Я сделал то, что сделать не решалось
Доныне человеческое сердце:
Ни на земле, ни у богов небесных
Прощения такому делу нет!

Пророчества, сны, видения – тривиальные мотивы и приемы – нередко откровенно используются автором для того, чтобы удержать внимание зрителя. Четырех- и пятиактная

[400] См.: [Косса, 1880].

[401] [Астахов, 1888, с. 3].

[402] [Буренин, 1904а, с. 3].

[403] [Буренин, 1886, с. 130].

конструкция (обычная форма буренинских произведений для сцены), как правило, вмещает развитие однотипного действия с ложной развязкой во втором акте и кульминацией в третьем или четвертом. Драма «Пленник Византии»[404] – это реплика на сюжет, ставший трафаретным к середине 1870-1880-х годов, когда Константин Леонтьев сформулировал идею «византизма» как элитарного типа культуры, которой присущи образованность и цивилизация, а вокруг этой идеологемы разгорелась общественная дискуссия, вовлекшая в свое время Владимира Соловьева, Василия Розанова, Михаила Салтыкова-Щедрина, неизменно сатирически комментировавшего призывы опереться на «византинизм». «Пленник Византии» – эпизод византийско-готских войн (535-554). Среди действующих лиц – Велисарий, полководец Византийской империи при императоре Юстиниане, честный и справедливый, верный своей супруге Антонине, прекрасной, хитрой и жестокой, воспылавшей страстью к благородному Адальготу, пленнику-готу, наемному воину Адальгот дважды попадает в плен и дважды отпущен Велисарием на свободу. Антонина убивает Зелу, возлюбленную Адальгота, а тот кончает жизнь самоубийством. В драме динамично меняются картины, много лирики, пафоса и трупов. Византийские воины и готы разговаривают, как простолюдины в драмах А.Н. Островского или Д.В. Аверкиева. К финалу количество покойников возрастает, а тех, кто остался в живых, неминуемо настигает возмездие. Гильдебранд (слуга) в финале зловеще пророчит месть небес Антонине[405]:

Ты спасена всевластною судьбою
От правой казни – час ее отсрочен:
Но он придет – живи и жди его,
Живи с отчаяньем убийцы страшным,
С проклятием небес за преступленье.

Меняя костюмы, эпохи, соединяя несоединимое, Буренин тем не менее уверяет аудиторию в том, что его сочинения самостоятельны. Настаивает на этом даже в тех случаях, когда стилизация становится компиляцией источников, как было в первой группе пьес, но компилятивный характер сохраняется и когда он берет «напрокат» прозаические и поэтические сюжеты, указывая их точный адрес или нарочито мистифицируя читателя (зрителя), уводя его по ложному следу. Буренин составляют целую коллекцию пьес, сценарии которых сделаны по чужой канве. Любопытен ряд поэтов, прозаиков, драматургов, отобранных им в качестве образцов для подражания или заимствований. К примеру, среди буренинских заголовков находим указания на ранний драматический очерк А. Мюссе «Le mar-rons du feu» («Каштаны с жару») – тот самый набросок, восхитивший А.С. Пушкина своей трагедийностью[406]. Очерк стал основой эротической драмы Буренина «Диана Форнари»[407]. «Пьесы страстей, щекочащих нервы и ноздри современных зрителей, потому что они остро действуют на все органы чувств, непомерно возбуждая их игрой эмоций»[408], – серия таких куртуазных произведений о любовных утехах и похождениях античных героев написана Буреним на основе романа Пьера Луиса «Aphrodite – Moeurs Antiques» («Афродита – античные нравы»), вышедшего в 1896 г. П. Луис (1870-1925 – французский поэт и писатель-модернист, автор фривольных стилизаций). «Ожерелье Афродиты»[409] Буренина – драматический

[404] См.: [Буренин, 18936].

[405] [Там же, с. 130].

[406] [Пушкин, 1962, с. 356].

[407] Впервые: [Буренин, 1894я]; см. также: [Буренин, 1903-1905, т. 2, с. 167-247].

[408] [Беляев, 1904, с. 13].

[409] См.: [Буренин, 1895]; см. также разрешенный цензурой литографированный список пьесы, свидетельствующий о ее популярности: [Буренин, 1897].

конспект романа, в котором есть преступная страсть, соблазн, искушение, предательство и раскаяние. Художник Олимпий, красота которого свела с ума девушек и женщин всех возрастов, совершает кощунство, похищая священное ожерелье Афродиты для своей возлюбленной гетеры и галилеянки. В финале все герои погибают в страшных муках[410]:

Безумный суд людской, а суд небесный,
Карающий, еще свершаться должен…
Я сделал то, за что она безвинно
Смерть приняла! и я казню себя
За преступленье!

(Поражает себя кинжалом, падает у трупа Геро и целует его.)

Геро… Геро… Прими мое последнее лобзанье.

Роман Энтони Хоупа (Anthony Hope Hawkins; 1863-1933) «The Heart of Princess Osra» («Сердце принцессы Озры»; 1896) Буренин использует, чтобы написать одноименную комедию[411]. Она динамична, легка, по-своему шутлива, сказочна и изящна совсем под стать сочинениям Энтони Хоупа, автора 30-томного собрания историко-приключенческих романов-фэнтези о маленьком государстве Руритания, сразу покоривших читателей разных поколений. Среди почитателей Хоупа всю жизнь оставался Г.К. Честертон. «Сердце принцессы Озры» – приквел популярного в 1890-е годы романа «The Prisoner of Zenda» («Узник Зенды»; 1894), которым зачитывался молодой Г.К. Честертон. На этих добрых приключениях выросло не одно поколение. В комедии-переделке Буренина всего шесть действующих лиц. Есть все необходимое, чтобы увлечь читателя (зрителя) путаницей, тайными встречами, похищением, счастливым воссоединением влюбленных и пышными ремарками: «Зал в королевском дворце. Налево на возвышении большое кресло; по сторонам его кресла поменьше. В задней стене широкая арка; за ней в глубине галерея с расписными стеклами. Из галереи в зал спускается мраморная лестница с мраморными ступенями и мраморными фигурными перилами, которые заканчиваются по обеим сторонам массивными пьедесталами. На пьедестале бронзовые грифоны со щитами в лапах»[412]. В романе Хоупа драки, битвы, смерть игрушечны, умирают не люди, а куклы, знаки добра и зла. Буренин в своей комедии очень точно передает эту картонную кукольность театра жизни.

Сочинение плодовитого, но очень однообразного американского беллетриста Фрэнсиса Марион Кроуфорда (1854-1909) «In the Palace of the King: A Love Story of Old Madrid» («Королевский дворец. История любви в старом Мадриде») вышло в 1900 г. Хороши у Кроуфорда колоритные пейзажи и картины городского быта, но лица и язык в этой прозе условны, событийная цепочка искусственна, а назидательность навязчива. Тем не менее, несмотря на «плоскость» проходной беллетристики, Буренин переводит произведение Кроуфорда на язык сцены и представляет любовные похождения нового Дон-Жуана в драме «Долорес»[413]. «Лица: Мендоза, Долорес, его дочь, Инес, ее сестра, слепая, Дон Хуан Австрийский. Действие в Мадриде, при Филиппе II. Комната в Эскуриале. В правой стене ближе к авансцене мавританское окно с глубокой амбразурой. В средней стене в глубине

[410] [Буренин, 1895].

[411] Впервые: [Буренин, 1898]; см. также разрешенный цензурой литографированный список пьесы, свидетельствующий о ее популярности: [Буренин, 19126].

[412] [Буренин, 1898, с. 3].

[413] Впервые: [Буренин, 1901]; см. также: [Буренин, 19156].

сцены дверь. В левой стене другая дверь. По стенам ковры, изображающие зеленые рощи с разными животными. Ореховая резная панель. Бронзовый камин.

Стулья и кресла с высокими спинками. Стол»[414]. Захватывающая головокружительная интрига обозначена с первых реплик, когда Долорес пишет роковое письмо, которому предстоит сыграть ключевую роль в карусели событий дон-жуанского сюжета, знакомого зрителям во многих интерпретациях.

В буренинской мозаике источников есть и поэма Альфреда Теннисона «Elaine» («Элейн»)[415], новеллы Дж. Бокаччо[416] и просто безымянные иностранные[417] или старинные повести[418], а также каскады любовных мистификаций неопознанного автора с загадочной биографией по имени Victor Mistifiguerros el Rojo, в очередной маске явившей публике самого Буренина.

Завершается эта театральная эклектика обращением к отечественным мотивам: появляется драма из екатерининских времен и две инсценировки романов, которые казались Буренину наиболее сценическими по своей природе, – «Бесы» Ф.М. Достоевского[419]и «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова[420].

Внимание Буренина к текстам Ф.М. Достоевского неслучайно. Достоевский отмечал исключительную проницательность Буренина. Поддержав «Бесов» в 1870-х годах[421], он точно разгадал устройство философских романов Достоевского, а в «Герое нашего времени» увидел родственные вирусы бесовства, одолевающего лишних людей. Кроме того, рассуждал он и о генетической несценичности русской прозы, с трудом, в отличие от западной, поддающейся переводу на театральный язык. Исключение, по его мнению, составляют как раз Лермонтов и Достоевский, чей мир изначально построен по законам театра, а сами они – одновременно и участливые наблюдатели, и актеры[422]. В планы Буренина входила также инсценировка романа «Идиот», который он считал составленным из отдельных «кусков» – картин, выразительных диалогов, легко превращаемых в трагедию, изначально предназначенных для сцены и словно бы претерпевших по ходу оформления замысла обратную процедуру, то есть переход от драмы к роману[423]. Проект остался неосуществленным.

Четырехактная пьеса «В веке Екатерины»[424] написана в соавторстве (что для Буренина нечастый случай) с Ф.Е. Зариным[425], историческим беллетристом и драматургом. Стилистическое и структурное исполнение пьесы практически ничем не отличимо от остального буренинского репертуара, предлагающего публике дежурное меню: интриги, тайны, «театр в театре». Дань моде – реконструкция «осьмнадцатого столетия» – представлена в условных декорациях екатерининской эпохи (1787). Страсти великосветского общества, князья и графы, пастушки, Фавн, Гименей, музыканты, офицеры из свиты Григория Потёмкина – все

---

[414] [Буренин, 1901, с. 2].

[415] См. сказку-драму «Песнь любви и смерти»: [Буренин, 19096]; см. также разрешенный цензурой литографированный машинописный список пьесы, свидетельствующий о ее популярности: [Буренин, 1910].

[416] См. «Старые комедии любви»: [Буренин, 1902].

[417] См. «Клетка и птица: старинная испанская интермедия»: [Буренин, 1909а]; см. также разрешенный цензурой литографированный машинописный список пьесы, свидетельствующий о ее популярности: [Буренин, 1912а].

[418] См.: «Граф Филипп Кенигсмарк: драма в 5 д. Драматическая переработка старой иностранной повести»: [Буренин, 1900].

[419] См.: [Буренин, Суворин, 1908]. Премьера «Бесов» Ф.М. Достоевского в инсценировке В.П. Буренина и М.А. Суворина состоялась 29 сентября 1907 г. в театре А.С. Суворина.

[420] См.: [Буренин, 1915а].

[421] См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1872. 16 декабря. С. 5; Санкт-Петербургские ведомости. 1873. 13 января. С. 6.

[422] *Буренин В.П.* Письмо А.С. Суворину. 11 августа 1909 г. РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 615. Л. 24.

[423] *Буренин В.П.* Письмо Д.В. Григоровичу. 28 июля 1888 г. РО ИРЛИ. Ф. 36. Оп. 1. Ед. хр. 619. Л. 5.

[424] [Буренин, Зарин, 1914].

[425] См. о нем подробнее: [Рейблат, 1992].

это фон и действующие лица пасторали, разыгранной крепостными для гостей; неудавшееся похищение, дуэль, а в финале – наказанный порок неверного мужа и торжество добродетельной супруги.

При всей привычности буренинского репертуара, пьеса из екатерининских времен (то ли драма, то ли комедия), несмотря на «картонный» хэппи-энд, производит щемящее впечатление своей вымученной беспомощностью и поблекшими красками. В самом деле, это финал «бумажного театра»: на деле разворачивается совсем не придуманный Fin de siede[426] – первый апокалипсис XX века, 1914 год. Почти два года назад ушел из жизни А.С. Суворин, распалась нововременская газетно-издательская империя, на глазах современников рушится привычный уклад.

Буренину еще отпущен короткий срок. Издание собрания сочинений так и останется незаконченным, оборвется на фельетонном междометье. Словно бы над сценой, зацепившись за сломанную декорацию, повиснет дырявый занавес на забаву улюлюкающей публике, готовой развлечься и разорвать автора на куски. Два лица, два начала буренинского театра вобрали многое: это и самопародия, и сатирическая перекодировка предшествующей классической культуры – культуры шестидесятников, и в иных обстоятельствах продолжение такой «тотальной пародии» на всю литературу и театр, как маска Козьмы Пруткова. В буренинском серьезном и эпатажном театре для масс – предвестие экспериментальной поэтики театра миниатюр. В буренинских фельетонах, пародиях и драматургии находит свое продолжение эстрадный клуб «Кривое зеркало» А.Р. Кугеля, журнал «Любовь к трем апельсинам», первые театральные постановки Доктора Дапертутто. И позднее эхо драматических карикатур отзовется в ранних фельетонах 1920-х годов М.А. Булгакова, гротескной драматургии Н.Р. Эрдмана, сатирической дилогии Ильи Ильфа и Евгения Петрова.

Литература

Астахов М. Об истории в зеркале будуара // Московские ведомости. 1888. № 23. 11 марта. С. 3.

Астахов М. Театр Буренина // Московские ведомости. 1904. № 34. 13 августа. С. 4.

Беляев Ю.Д. Театр и музыка. Старинные страсти // Новое Время. 1904. № 10346. 18 декабря. С. 13.

Боева Г.Н. В.П. Буренин vs Леонид Андреев: «технология производства» пародийной личности // Медиаскоп. 2016. Вып 3. <http://www. mediascope.ru/?q=node/2160> (последнее обращение: 2017. 20 февраля).

Буренин В.П. Литературное обозрение // Новое время. 1879. № 1231. 3 августа. С. 4.

Буренин В.П. Современные басни // Буренин В.П. Стрелы. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1880. С. 146-148.

Буренин В.П. Александрийская сцена [Дело (Отжитое время): драма в 5 д. Соч. А. Сухово-Кобылина] // Новое время. 1882. № 2339. 2 сентября. С. 2.

Буренин В.П. Мессалина: драма в 4 д. (переработка пьесы Пьетра Косса) / Написано от руки. Литографировано. М.: Литография Московской театральной библиотеки Е.Н. Рассохиной, 1885.

Буренин В.П. Смерть Агриппины: драма в 5 д. СПб.: Типография

А.С. Суворина, 1886 (приложение к журналу «Исторический вестник». 1886. Т. 23).

Буренин В.П. Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Микулишне: в 5 д. // Русский вестник. 1889а. Т. 205. № 12. С. 86-172.

Буренин В.П. Стрелы. Стихотворения. СПб.: Типография. А.С. Суворина, 18896.

[426] Конец века (*фр.*).

Буренин В.П. Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Микулишне: в 5 д. / Написано от руки. Литографировано. М.: Литография Московской театральной библиотеки Е.Н. Рассохиной, 1890.

Буренин В.П. (Граф Алексис Жасминов.) Хвост. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1891.

Буренин В.П. Все хорошо, что хорошо кончилось: комедия-шутка в 1 д. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1893а.

Буренин В.П. Пленник Византии: драма в 4 д. СПб.: А.С. Суворин, 18936. Сер. Дешевая библиотека. № 146.

Буренин В.П. Диана Форнари: драма в 4 д. // Сцена: драматический сборник. Вып. 6. М.: С. Рассохин, 1894а. С. 3-75.

Буренин В.П. (Граф Алексис Жасминов) Пипа и Пуся, или Горе от любви: рассказы и комедии во вкусе «Fin de siede». СПб.: Типография А.С. Суворина, 18946.

Буренин В.П. Ожерелье Афродиты: драма в 4 д. (сюжеты и некоторые сцены взяты из одного иностранного романа [П. Луиса «Афродита»]). СПб.: Типография А.С. Суворина, 1895.

Буренин В.П. Ожерелье Афродиты: драма в 4 д. / Написано от руки. Литографировано. М.: Литография Московской театральной библиотеки Е.Н. Рассохиной, 1897.

Буренин В.П. Сердце принцессы Озры. Комедия. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1898.

Буренин В.П. Современные деятели и сеятели искусства // Новое время. 1899. № 8496. 22 октября. С. 2-3; № 8503. 29 октября. С. 2; № 8510. 5 ноября. С. 2.

Буренин В.П. Граф Филипп Кенигсмарк: драма в 5 д. (драматическая переработка старой иностранной повести). СПб.: Типография А.С. Суворина, 1900.

Буренин В.П. Долорес. Драма (из нового романа Марион Крауфорда [«In the Palace of the King»]). СПб.: Типография А.С. Суворина, 1901.

Буренин В.П. Старые комедии любви: из Victor Mistifiguerros el Rojo. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1902.

Буренин В.П. О режиссере вообще и о режиссерах К.С. Станиславском и В.И. Немировиче-Данченко // Новое время. 1903. № 9963. 28 ноября С. 4; № 9970. 5 декабря. С. 5.

Буренин В.П. Театр: в 2 т. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1903— 1905.

Буренин В.П. Ифигения: драма в 4 д. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1904а.

Буренин В.П. Перец и соя, или Все что ни делается, к лучшему: драматический гротеск в 2 сценах. СПб.: Типография А.С. Суворина, 19046.

Буренин В.П. Горе от глупости: драматическая сатира. Чтение в обществе «Бедлам-модерн». Поэтические козероги и скорпионы. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1905.

Буренин В.П. (Гр. Алексис Жасминов). Клетка и птица: старинная испанская интермедия. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1909а.

Буренин В.П. Песнь любви и смерти: сказка-драма в 4 д. СПб.: Типография А.С. Суворина, 19096 (приложение к журналу «Исторический вестник». 1909. Т. 118).

Буренин В.П. Песнь любви и смерти: сказка-драма в 4 д. / Напечатано на машинке, литографировано. СПб.: Театральные новинки, 1910.

Буренин В.П. Король свободы: драма в 5 д. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1911.

Буренин В.П. Клетка и птица: старинная испанская интермедия / Напечатано на машинке, литографировано. СПб.: Театральные новинки, 1912а.

Буренин В.П. Сердце принцессы Озры. Комедия / Написано от руки, литографировано. СПб.: Театральные новинки, 19126.

Буренин В.П. Сочинения. Т. I-V (издание не завершено). СПб.: Типография А.С. Суворина, 1912-1917.

Буренин В.П. Театральные аттракционы // Новое время. 1913. № 13231. 11 января. С. 4.

Буренин В.П. Герой нашего времени: сцены из одноименного романа Лермонтова в 4 д. Инсценировка / Напечатано на машинке, литографировано. Пг.: Северная Театральная библиотека К.П. Ларина, 1915а.

Буренин В.П. Долорес. Драма. Пг.: Типография товарищества А.С. Суворина, 19156 (приложение к журналу «Исторический вестник». 1915. Т. 139).

Буренин В.П. Стрелы / вступ. заметка и публ. М. Медведева // Вопросы литературы. 1973. № 6. С. 279-284.

Буренин В.П., Зарин Ф.Е. В век Екатерины: пьеса в 4 д., 6 карт. / Напечатано на машинке, литографировано. СПб.: Северная Театральная библиотека К.П. Ларина, 1914. Вып. 114.

Буренин В.П.; Суворин М.А. Бесы: сцены из романа Достоевского в 5 д. Инсценировка. СПб.: Издание журнала Театра Литературнохудожественного общества, 1908.

В. С. [Т.В. Ивченко] Буренин В.П. Театр. Том первый // Петербургский дневник театрала. 1903. № 2. С. 6.

Герхарт Гауптман: библиогр. указ. рус. переводов и критич. лит. на рус. яз. (1891-1983) / сост. А.А. Волгина; отв. ред. и авт. вступ. ст. И.В. Холмогорова. М.: ВГБИЛ, 1985.

Деген Е. Театр Виктора Буренина // Мир Божий. 1904. № 4. Отд. 2. С. 118-119.

Динерштейн Е.А. Человек, сделавший карьеру. М.: РОССПЭН, 1994.

Дорошевич В.М. Старый палач // Дорошевич В.М. Избранные страницы. М.: Московский рабочий, 1986. С. 101-107.

Ежов Н.М. Новая драма // Новое время. 1911. № 0214. 9 февраля. С. 6.

Журбина Е. Фельетон в газете 40-х годов. М.: Огонек, 1930. Сер. Библиотека «Огонек». № 527.

Заславский Д. Истоки и пути фельетона. М.: Огонек, 1931. Сер. Библиотека журналиста. Кн. 2.

Игнатова И.Б. Литературно-критическая деятельность В.П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2010.

Иегудиил Хламида [Горький М.]. Между прочим. Мелочи, наброски // Самарская газета. 1895. № 248. 17 ноября. С. 2.

Кацис Л.Ф. Буренин. Розанов. Крученых; Достоевский. Буренин. Сельвинский // Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. Изд. 2-е, доп. М.: РГГУ, 2004. С. 334-370.

Короленко В.Г. В.П. Буренин. Театр // Короленко В.Г. Собр. соч.: в 10 т. Т. 8. Литературно-критические статьи и воспоминания. Исторические очерки. М.: ГИХЛ, 1955. С. 57-58.

Косса Пьетро. Мессалина // Русская мысль. 1880. Кн. 8. С. 245-298; Кн. 9. С. 314-365.

Лейкин Н.А. Г-жа Критика // Будильник. 1893. № 14. 11 апреля. С. 3-5.

Лейкин Н.А. Петербургский Фигаро. Шуточные сцены. СПб.: Типография (бывшая) А.М. Кетамина. 1880.

Лепёхин М.П. Виктор Буренин // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: в 3 т. Т. 1. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. С. 311-315.

Лепёхин М.П., Рейтблат А.И. Буренин Виктор Петрович // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь Т. 1. М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1989. С. 365-367.

Луконин Д.Е. Антистасов: нововременская конструкция образа противника // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Сер. История. Международные отношения. 2013. № 1. С. 3-10.

Мещерский В.П. Граф Обезьянинов в вагоне // Гражданин: политический и литературный журнал-газета. 1873. № 3. С. 72-76.

*Нарбут В.И.*Стихотворения. М.: Современник, 1990.

Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Художественные произведения. Т. 1-10. Т. 2. Стихотворения. 1855-1866. Л.: Наука, 1981.

Пенская Е.Н. Виктор Буренин – литературный прокурор // Буренин В.П. Публицистика и критика. М.: Совпадение, 2016. С. 5-27.

Пушкин А.С. Об Альфреде Мюссе // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1962. С. 355-356.

Пьетро Косса. Знаменитый итальянский драматург. Некролог // Всемирная иллюстрация. 1881. Т. 26. № 665. С. 282.

Рейтблат А.И. Книга «Бес в столице» и ее автор (Неизвестный роман-памфлет В. Буренина) // Вопросы литературы. 1991. № 6. С. 208-216.

Рейтблат А.И. Буренин и Надсон: как конструируется миф // Новое Литературное обозрение. 2005. № 5 (75). С. 154-166.

Рейтблат А.И. Зарин Фёдор Ефимович // Русские писатели. 1800— 1917. Биографический словарь. Т. 2. М.: Большая Российская энциклопедия; ФИАНИТ, 1992. С. 325-326.

Репертуар русской драмы, 1734-1920. Библиогр. указатель. Т. 1; А-Г / Рос. гос. б-ка искусств; С-Петербургская гос. театр, б-ка; сост.:

А. В. Акименко, Л.Н. Губич, А.А. Колганова, Ю.Г. Слизун, Е.К. Соколинский. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2015.

Русский Протей. Письма Б.С. Глаголина А.С. Суворину (1900— 1911) и Вс.Э. Мейерхольду (1909-1928) / публ., вступ. ст. и коммент.

В. В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 6 / отв. ред. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2014. С. 109-147.

Салтыков-Щедрин М.Е. Полное собр. соч.: в 20 т. Т. 19. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1977.

Суворин А.С. Дневник / под ред. М. Кричевского. М.; Пг.: Изд-во Л.Г. Френкель, 1923.

Сухово-Кобылин А.В. Картины прошедшего. Л.: Наука, 1989.

Шабалина Н.Н. Литературный скандал в критике В.П. Буренина // Ученые записки Казанского ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2012а. Т. 154. Кн. 2 С. 145-151.

Шабалина Н.Н. Мастерство В.П. Буренина-критика: автореф. дис.... канд. филол. наук. Казань, 20126.

Dianina K. The Feuilleton: An Everyday Guide to Public Culture in the Age of the Great Reforms *11* The Slavic and East European Journal. 2003. Vol. 47. No. 2 (Summer). P. 187-210.

© Пенская Е.Н., 2017

«Хаджи-Мурат» на музыкальной сцене

Лаура Трубецкая

Имя Хаджи-Мурат неизбежно ассоциируется с героем повести Льва Толстого, опубликованной посмертно, в 1912 г. Однако почти за 10 лет до того, как у писателя возник замысел этой повести, было создано произведение под тем же заглавием, но совсем иного жанра. Вряд ли Толстой об этом знал, а если бы ему довелось ознакомиться с этим произведением, оно привело бы его в негодование. Дело в том, что тот «Хаджи-Мурат», о котором пойдет речь – не серьезная повесть, а легкомысленная оперетта, одна из редких русских дореволюционных оперетт, которая, несмотря на сомнительное свое качество, продержалась на сцене почти 30 лет.

Премьера состоялась 26 января 1887 г. в Петербургском Малом театре – так назывался тогда театр на Фонтанке, впоследствии ставший Большим драматическим театром им. Г. Товстоногова. В те годы театр арендовал приехавший из Москвы опереточный режиссер Григорий Арбенин, вскоре передавший руководство своему брату, комическому актеру Сергею Пальму[1]. Они и поставили спектакль «Хаджи-Мурат», тогда же определенный как комическая опера. В начале XX века термин «оперетта» (или «оперетка») окончательно вытеснил в литографированных экземплярах либретто прежнее наименование жанра, и с тех пор «Хаджи-Мурат» всегда упоминается (что происходит очень редко) именно как оперетта.

Либретто принадлежит третьестепенному писателю Захару Осетрову, а музыка – композитору австрийского происхождения Ивану Деккер-Шенку. Характер деятельности этих двух, ныне прочно забытых, авторов обычен для развлекательной культуры того времени: оба – мастера на все руки. О деятельности Осетрова дает представление некролог, опубликованный в журнале «Театр и искусство» в 1910 г. (по странному совпадению, автор первого «Хаджи-Мурата» умер в том же году, что и Л.Н. Толстой)[427]:

> 22 июня в Тифлисе скончался актер, либреттист опереток и автор пьес о народной жизни Захар Борисович Осетров. В течение двадцати лет он служил в Петербурге, сначала в оперетке, а потом десять лет в труппе театра Литературно-художественного общества, будучи одновременно управляющим этого театра. Многочисленные пьесы его ставятся как на столичных, так и на провинциальных сценах. За свою долголетнюю писательскую деятельность он много поработал для народных театров, специально выпустив для этого сорок пьес под заглавием «Народный театр». Из опереток его упомянем «Хаджи-Мурат», «Русские богатыри» и др. Выпускал еще покойный разные альманахи с шарадами, акростихами. Захар Борисович лишь три месяца тому назад приехал в свой родной Тифлис, рассчитывая восстановить свое здоровье.

В сборниках Осетрова представлены разнообразные театральные жанры – от драм и комедий до фарсов, водевилей, шуток и феерий. В книгу «Сорок пьес из жизни народа»[428] включены драмы, комедии, «шутки», «исторические были» и «драматический случай». В сборник «Драмы, комедии, водевили и феерии», кроме упомянутых в заглавии жанров, вошли «историческая феерия», «картинка с натуры» и «народная феерия в 7 картинках»[429].

---

[427] См.: Театр и искусство. 1910. № 27. С. 516.

[428] См.: [Осетров, 1900].

[429] См.: [Осетров, 1903].

Любопытно, что на титульных листах обоих сборников значится: «Рекомендуется Г. Министром Финансов к постановке в народных театрах Общества трезвости».

Что касается Деккер-Шенка, то он был композитором, сочинителем оперетт и романсов (в том числе романса «Москва», считающегося народной песней), гитаристом-виртуозом, мандолинистом, певцом, дирижером и автором самоучителей для игры на гитаре[430].

Обратимся к их совместной оперетте[431]. Сюжет «Хаджи-Мурата» весьма несложен, а герой не имеет ничего общего с будущим героем Толстого. Действие происходит «в Грузии, в конце прошлого [Восемнадцатого. – *Л. Т.]* столетия», когда «настоящий» Хаджи-Мурат еще не родился. Поскольку реального исторического лица с таким именем в конце XVIII века не было, неизвестно, почему Осетров так назвал своего героя. Возможно, он когда-то слышал это имя в своем родном Тифлисе или нашел его в записках М.Т. Лориса-Меликова о Хаджи-Мурате, опубликованных в 1881 г. в журнале «Русская старина»[432]. Во всяком случае тут главное – не историческое лицо, а экзотическое имя, которое к тому же рифмуется со словом «брат», что немаловажно для сюжета.

Как и в пьесе Осетрова «Русские богатыри», сюжет оперетты основан на вражде грузин и лезгинцев, на похищениях, переодеваниях и недоразумениях. Двадцатилетний лезгинец Хаджи-Мурат влюблен в грузинку Кетевану, невесту местного князя. Переодетый в грузина, он наблюдает за ней, когда она гуляет с подругами, затем похищает ее и увозит в горы. Ей удается бежать, переодетой в молодого лезгинца. Пока Хаджи-Мурат ищет ее в горах, его схватывает грузинский отряд. Он себя выдает за ни в чем не виновного брата похитителя, но грузины тем не менее собираются его убить. В последнюю минуту выясняется, что герой на самом деле не лезгинец, а грузин, похищенный лезгинцами, когда ему было три года, и к тому же – родной брат Кетеваны. Неожиданный поворот приводит к счастливой развязке[433]:

Хор.

За эти дела
Будет убит
Этот джигит,
Кизи Мулла!

Все.

Кизи Мулла!

Хаджи-Мурат.

Кончайте! Я смерти желаю!
Но только я вам объявлю
Имя свое, чтоб вы знали
В кого вы с позором стреляли…
Я вовсе не тот, кем назвался,
Уйти на свободу я рвался…
Теперь же пускай говорят —

[430] [Беляев, 2013].

[431] Текст либретто никогда не печатался. Он доступен лишь в литографических экземплярах (текст написан от руки и литографирован); см.: [Осетров, 1895].

[432] [Лорис-Меликов, 1881].

[433] [Хаджи Мурат, 1895, с. 70-71].

Убит Хаджи-Мурат!

Все *(судивлением)*.

Хаджи-Мурат! *(bis)*

Хаджи-Мурат.

Ну да, я – Хаджи-Мурат!

Магдана *(Кетеване)*.

Твой брат!

Хаджи-Мурат.

Что слышу?

Хор.

Брат! Хаджи-Мурат!

Кетевана.

Мой брат!

Все.

Хаджи-Мурат! *(bis)*

(Хаджи-Мурата освобождают.)
Хаджи-Мурат.

Что слышу? Само провиденье
Меня потянуло сюда,
Родное к сестре увлеченье
Питал я невольно всегда! *(bis)*

Кетевана.

Ах, Боже, как сердце забилось,
Родной мне по крови он брат,
Как это скоро случилось,
Нашелся наш Хаджи-Мурат! *(bis)*

Дурмигихан.

Как это все кстати случилось,
Грузин он такой-же, как я…

Судьба его скоро решилась,
Он брат Кетеваны, друзья ! *(bis)*

Хор.

Ну, в кружок все веселее !
Становись-же тамада!
И лезгинку удалее
Протанцуем господа!!

Посредником между грузинами и лезгинцами выступает армянский духанщик Давыдка, прозванный Шайтаном, комический плут, вносящий в оперетту элемент буффонады – в высшей степени неполиткорректной, поскольку продажный армянин всем предлагает свою помощь и всех предает за золото. Он один говорит на ломаном русском языке (его лейтмотив: «Твоя моя, моя твоя»), поет вариант популярной песни «Гулиджан-гулиджан», а в финале грузины в наказание заставляют его плясать лезгинку. Этот комический персонаж в значительной степени способствовал успеху оперетты, так же как и кавказские мелодии и бытовые детали. С излюбленными приемами комической оперы (оперетты) – переодеваниями, квипрокво, репликами в сторону, неожиданными поворотами – сочетается новая для этого жанра кавказская экзотика.

Грузинский отряд пьет вино (разумеется, из рогов) до, после и чуть ли не во время набегов, слова «господа» и «виват» соседствуют с грузинскими выражениями «Алла верды», «Мраволжамие» и «Яхши ол!». Таким образом Осетрову, уроженцу Тифлиса, удалось обновить уже набившую оскомину цыганскую экзотику отечественных оперетт, вроде «Цыганских песен в лицах» Н.И. Куликова, заменив ее кавказской – «Из нравов Кавказа», как уточняет подзаголовок[434]. Хотя, судя по либретто, представление о местных нравах у автора довольно причудливое, он явно старается заманить публику кавказской тематикой, широко представленной в литературе, но еще новой на музыкальной сцене. При этом он относит действие к прошлому, к периоду присоединения Грузии к Российской империи, когда русские выступали в роли покровителей грузин.

В оперетте «Хаджи-Мурат» русские полностью отсутствуют, все сводится к «спору кавказцев между собою», в отличие от пьесы Осетрова «Русские богатыри», в которой действие происходит в 1801 г. и сюжет также построен на похищении лезгинцем грузинской княжны – тоже Кетеваны, но героя на этот раз зовут Хаджи-Абрек, и он бедную девушку убивает, а доблестные суворовские орлы активно защищают грузин (и особенно грузинок) от нападений горцев, что хорошо вписывается в атмосферу казенного патриотизма двух последних царствований.

Можно задаться вопросом, у каких зрителей «Хаджи-Мурат» имел тот успех, о котором пишут критики. По-видимому, в конце 1880-х годов публика Малого тетра на Фонтанке была в основном купеческой и мещанской. Для более требовательной публики отечественного репертуара не было. В те годы на музыкальную сцену оказывают влияние два фактора: во-первых, прошла первая волна увлечения французской опереттой («Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха была впервые поставлена в России в 1868 г.); во-вторых, отмена монополии императорских театров в 1882 г. развязала руки частным предпринимателям и привела к возникновению ряда новаторских начинаний, таких как Мамонтовская опера в Москве, а также коммерческая антреприза, и к смыканию опереточного театра с кафешантаном, чаще всего с примесью цыганского фольклора. Характерно, что актер, исполнитель романсов и режис-

[434] [Осетров, 1903, с. 77].

сер Николай Северский[435] (который впоследствии поставит в Париже «Дни Турбиных» М. Булгакова) в 1897 г., в свой бенефис, исполнил оперетту «Хаджи-Мурат», а в 1900 г. создал и поставил «мозаику» «Новые цыганские песни в лицах», по рецепту «Цыганских песен в лицах» Н.И. Куликова.

На то, что «Хаджи-Мурат» мог стать удачным спектаклем для бенефиса, намекает фарс-водевиль конца 1880-х годов все того же Осетрова под заглавием «Хаджи-Мурат на изнанку»[436]. Действие упомянутого водевиля происходит в театре и сводится к тому, что недалекий купец, обремененный женой и восемью дочерьми, хочет поднести венок провинциальному актеру, исполняющему в свой бенефис роль Хаджи-Мурата, и после разных колебаний и препятствий наконец его подносит. При полном убожестве сюжета и текста пьеса воспринимается одновременно как попытка саморекламы со стороны предприимчивого автора и как свидетельство упадка жанра.

В 1895 г. журналист Не-Буква, он же Илья Васильевский, он же будущий бывший муж второй жены Михаила Булгакова, писал в «Русских ведомостях»: «Золотой век оперетки прошел давно, и этот род музыки явственно обречен на извод измором. Новые и новейшие опереточных дел мастера – люди опытные и ловкие, но бедные талантами, оригинальностью и вдохновением… За двадцать лет все более или менее удачные шутки и остроты оказались исчерпанными»[437]. Спустя десятилетие успех оперетт Легара и Кальмана в России возобновил интерес к жанру, но существенно не отразился на отечественном репертуаре. В годы расцвета театров-кабаре плодотворными оказались не многоактные оперетты западного образца, а малые опереточные формы; в 1920-е годы наметилась «смычка» опереточного жанра с новаторским театральным искусством, прежде всего в Камерном театре Таирова. Но это уже другая эпоха. Тем удивительнее, что старый «Хаджи-Мурат» все же продержался до того времени: в 1923 г. его ставит петроградский Театр музыкальной комедии. После той премьеры в журнале «Жизнь искусства» появилась уничижительная рецензия: «<…> Найти хоть ничтожное <…> оправдание для “отчетной” премьеры не представляется никакой возможности. В самом деле, в “Хаджи-Мурате” нет музыки, нет мало-мальски приличного текста, нет ни малейшего намека на осмысленность сюжета, в нем отсутствует и комический, и просто зрелищный элемент. В постановке “Хаджи-Мурата”, если, вообще говоря, можно говорить о постановке пьесы, являющейся круглое зеро, нет ни выдержанной руководящей мысли, ни значительности, ни мало-мальских интересных <…> этнографических черт <…>, ни, наконец, того, что бы могло до некоторой степени оживить трафаретно-плоское и даже просто скучное действие. <…> “Хаджи-Мурат” – оперетта русская. Ее автор – Деккер-Шенк, когда-то известный гитарист и автор популярной “Москвы”. Крайне обидно, что идея русской оперетты компрометируется постановками, вроде отчетной. Русская оперетты еще не родилась»[438]. Автор этой рецензии, музыкальный критик и композитор Николай Стрельников, в 1929 г. поставил оперетту «Холопка», тем самым восполнив им же отмеченный пробел.

Литература

Беляев Ю. Старый гитарист // История гитары в лицах. 2013. № 2. С. 23-25.

Лорис-Меликов М.Т. Записки о Хаджи-Мурате // Русская старина. 1881. Т. 30. №3. С. 655-667.

[435] См. подробнее: [Николай Северский].

[436] [Осетров, 1888].

[437] Цит. по: [Яновский, 1982, с. 104].

[438] [Стрельников, 1923, с. 12].

Николай Северский // Красная книга российской эстрады [Электронный ресурс], <http://kkre-42.narod.ru/severski.htm> (последнее обращение: 2016. 17 октября).

Осетров З.Б. Хаджи-Мурат на изнанку. Фарс-водевиль в двух картинах. М.: Издание Театральной библиотеки С.И. Напойника, 1888.

Осетров З.Б. Хаджи Мурат. Комическая опера в 3 д. (из нравов Кавказа) / соч. З.Б. Осетрова; муз. И.Ф. Деккер-Шенка. М.: Литография Московской театральной библиотеки С.Ф. Рассохиной, 1895.

Осетров З.Б. Сорок пьес из жизни народа. Одноактные драмы, комедии и шутки. С 40 рисунками художника А. Апсита. СПб.: Изд-во П.П. Сойкина, 1900.

Осетров З.Б. Драмы, комедии, водевили и феерия СПб.: Изд-во П.П. Сойкина, 1903.

Стрельников Н. «Хаджи Мурат»: Открытие Музыкальной Комедии // Жизнь искусства. 1923. № 41. С. 12-13.

Янковский М.О. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на западе и в СССР. М.; Л.: Искусство, 1937.

Янковский М.О. Опереточный театр в России (90-е годы XIX – 10-е годы XX века) // Янковский М.О. Искусство оперетты. М.: Советский композитор, 1982. С. 104-138.

© Трубецкая Л., 2017

Танец как форма развлечения: праздник Ирода и танец Саломеи в русской культуре Серебряного века

Розина Нежинская

Кто только ни слышал о Танце семи покрывал, или же о танце Саломеи, который прогремел по Европе и пришел в Россию, где, несмотря на запреты, ему удалось проникнуть в среду культурной русской элиты и русских танцоров. Танец семи покрывал был выдумкой Оскара Уайльда, чья пьеса «Саломея» была создана в конце XIX века, который можно назвать веком Саломеи, ибо во Франции за этот период было создано в литературе и искусстве в общей сложности около 3000 Саломей. Вообще XIX век, особенно его вторая половина, были освобождением Саломеи из-под ига Иоанна Крестителя. Это был век, сочетавший женоненавистничество с культом и восхищением женщиной, что и отразилось на образе Саломеи. Во Франции, повлиявшей на все европейские страны, благодаря походам Наполеона, Кодекс Наполеона, лишив французскую женщину всех человеческих прав, обратил ее целиком и полностью в придаток мужчины, зависимый от него как в материальном, так и в моральном плане. В то же время XIX столетие было веком женщины, когда, именно потому, что не все могли быть женами и «за мужем», женщина начала проявлять свою независимость, входить в общественные и социальные круги, ранее для нее закрытые, стала учиться, приобретать профессию и зарабатывать деньги себе на существование. Именно в XIX веке европейские университеты открыли двери женщинам. Некоторые женщины, наиболее независимые и честолюбивые или же те, кто не был достаточно хорош собой и богат, чтобы найти себе подходящего мужа, учились, приобретали специальность и поступали на работу. Это новое явление – выход женщин на трудовую арену – вызвало ужас в обществе, ибо женщина, которая, по древнегреческой традиции и благодаря Кодексу Наполеона, воспринималась как недочеловек, начала покидать строго установленные для нее социальные границы и составила конкуренцию мужчине, занимая веками привычное для него место[439].

Возникший социальный страх начал выражаться в разных формах искусства. Образы новой женщины, роковой женщины —*femme fatale* – и Саломеи как одного из ее проявлений захватили Европу. Эта женщина прекрасная, сильная, бесконечно притягательная для мужчин, но в то же время – чудовище и разрушительница. Образ во многом был навеян положением французской женщины XIX века, которая, лишившись всех гражданских прав, должна была выработать в себе качества, позволявшие ей выживать в обществе, где она целиком и полностью зависела от мужчин, от их отношения к ней, была объектом их вожделения. Роковая женщина появилась как своего рода пугало, которым устрашали общество, чтобы оно предотвратило опасность «наступления» женского пола и так называемой женской свободы, воплотившейся в образе роковой женщины-разрушительницы. В этот период, почти также как и в эпоху Возрождения, Саломея приобрела полную независимость от Иоанна Крестителя, от которого в искусстве и литературе она ранее была неотделима. В XIX веке ее начали изображать совершенно независимой от Иоанна Крестителя и, в большинстве случаев, без него. Саломея Уайльда, которая проникла в Россию и сыграла важную роль в создании нового, хотя и запрещенного вида танца и развлечения, возникла в этой атмосфере.

Но прежде чем обратиться к Танцу семи покрывал в русской культуре, посмотрим на его историю, которая была хорошо знакома Уайльду и повлияла на созданный им образ Саломеи. Как было уже отмечено, Танец семи покрывал был замечательной выдумкой

[439] См. подробнее: [Neginsky, 2013].

Оскара Уайльда, великого английского эстета, писателя и поэта, кончившего свою жизнь в возрасте 46 лет, в Париже, в одной не самой приглядной гостинице этого прекрасного города. Но всего за девять лет до этого печального события слава Уайльда захватила Европу, и во Франции, так же как и в Англии, он был признанным писателем. В 1891 г., живя во Франции, Уайльд написал на французском языке пьесу «Саломея», которая была опубликована в феврале 1893 г., в Париже, издательством Librairie de l'Art Independent и одновременно вышла в Лондоне, на французском языке, в издательстве Elkin Mathews and John Lane. В 1894 г. пьеса появилась с восхитительными иллюстрациями Обри Бердслея, в английском переводе якобы лорда Алфреда Дугласа – Босси, любовника Уайльда (на самом же деле Уайльд сам перевел пьесу). Уайльд надеялся, что пьеса будет поставлена в Англии, на англлийском языке, с Сарой Бернард в роли Саломеи, но этого не случилось. Постановка пьесы была запрещена в 1892 г., еще до появления в печати ее английской версии, во время ее репетиции в Лондоне с Сарой Бернард. Основной причиной запрета была недопустимость представления спектаклей на библейские сюжеты и с именами библейских героев, ибо это воспринималось как кощунство, а пьеса Уайльда просто была воспринята как кощунство кощунств, что в общем-то вполне соответствовало ее замыслу.

Пьеса Оскара Уайльда, названная именем мифологической дочери Иродиады, танцующей на банкете Ирода, вписывается в мировой архетип Саломеи, создаваемый веками. Принцесса у Уайльда не просто танцует, но танцует по просьбе Ирода, ее приемного отца и дяди, ибо он был также сводным братом ее отца Филиппа, предыдущего мужа Иродиады, матери Саломеи. И танцует девица, дабы покорить Ирода и получить в награду голову своего возлюбленного – Иоанна Крестителя, который, по пьесе, не просто отказывается поцеловать прелестную, избалованную, упрямую и влюбленную принцессу, но, обвинив ее во множестве грехов, включая грехи ее матери, грубо отталкивает ее.

История Саломеи неразрывно связана с отрубанием головы Иоанна Крестителя. В Библии три Евангелия – от Матфея, Марка и Луки – упоминают смерть Иоана Крестителя, но только два, от Матфея и от Марка, говорят о танце безымянной девочки, которую в русском переводе называют «девица», но на самом деле ей было не более 12 лет (а то и 10) во время празднования дня рождения сына Ирода Великого, Ирода Антипы, назначенного римлянами тетрархом Галлилеи. Наиболее короткое описание сюжета содержится в Евангелие от Матфея (14: 1-14)[440]:

> В то время Ирод четвертовластник услышал молву об Иисусе и сказал служащим при нем: это Иоанн Креститель; он воскрес из мертвых, и потому чудеса делаются им. Ибо Ирод, взяв Иоанна, связал его и посадил в темницу за Иродиаду, жену Филиппа, брата своего, потому что Иоанн говорил ему: не должно тебе иметь ее. И хотел убить его, но боялся народа, потому что его почитали за пророка. Во время же празднования дня рождения Ирода дочь Иродиады плясала перед собранием и угодила Ироду, посему он с клятвою обещал ей дать, чего она ни попросит. Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя. И опечалился царь, но, ради клятвы и возлежащих с ним, повелел дать ей, и послал отсечь Иоанну голову в темнице. И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей. Ученики же его, придя, взяли тело его и погребли его; и пошли, возвестили Иисусу.

Образ принцессы, влюбленной в Крестителя, не был выдумкой Уайльда. Он возник в XII веке. Легенду написал Нивард (Nivardus) Гентский, монах церкви святой Фараильды в

[440] Цит. по: <http://www.pravmir.ru/evangelie-ot-matfeya-s-tolkovaniyami-i-kommentariyami-chitat-onlajn/> (последнее обращение: 2016. 18 октября).

Генте (Фландрия). В истории Ниварда Саломея, которую он назвал Иродиадой, ибо в Средние века существовала путаница между матерью и дочерью, была безумно влюблена в Крестителя и поклялась ни за кого, кроме него, замуж не выходить. Такое поведение вызвало бешенство у Ирода, и он приказал отрубить Крестителю голову. Саломея в отчаянии умолила Ирода подарить ей голову возлюбленного, которую она, получив и покрыв бесконечным морем слез, попыталась безуспешно поцеловать. Пар отвращения, который вышел из открытого рта Крестителя в тот момент, когда несчастная девушка попыталась поцеловать его, поднял принцессу в воздух, и она полетела, как ведьма на метле, преследуемая возмущенным духом Крестителя. Единственное успокоение, которое радовало ее неприкаянную душу во времена ее жестоких страданий, было миллионное поклонение верующих, воспринявших ее любовь к Крестителю и самонавязанную девственность как героический поступок[441].

Эта любопытная история была хорошо известна Уайльду из поэмы Генриха Гейне «Атта Тролль. Сон в летнюю ночь» (опубликована в 1843 г.; отдельное издание вышло в 1847 г.). Перевод поэмы на французский язык пользовался большим успехом во Франции. Гейне, позаимствовав сюжет из немецких мистерий, описывает ночь Иоанна Крестителя и Саломею-Иродиаду, играющую с головой Крестителя.

Уайльд, впитав всю подноготную историю Саломеи, создал свой необычный и сложный образ, в котором девушка исполняет Танец семи покрывал в стиле картины Гюстава Моро «Саломея, танцующая перед Иродом»[442]. Он наделил свою Саломею мужской ролью любовника, а Крестителя ролью возлюбленной, по примеру платоновского «Пира» и библейской «Песне Песней», в стиле которой Уайльд написал пьесу.

«Саломея» Уайльда – своего рода диалог с неоконченной поэмой С. Малларме «Иродиада», а образ Саломеи – метафора взглядов Уайльда на искусство, литературу, религию и женщин. Самое очевидное в пьесе – это убежденность в том, что успешное произведение искусства должно быть глубоко драматично. Как Уайльд отметил в эссе «Критик как художник» (1891), «мир никогда не устанет смотреть на то, как обеспокоенная душа спускается в ад»[443]. Танец семи покрывал и есть такой спуск в ад, метафора, вдохновленная древней египетской легендой о потере семи покрывал богиней Ишар в момент ее проникновения в подземный темный мир, управляемый ее сестрой богиней Ерешкигал[444].

Впервые «Саломею» Уайльда перевели на русский язык братья Владимир и Леонид Андрусоны, а издан перевод был под редакцией К. Бальмонтом в 1904 г.[445], после большого успеха пьесы в Париже в 1896 г., где она впервые была поставлена в Театре Эвр (Theatre de l'CEuvre) О. Люнье-По. В 1904-1908 гг. русский перевод выдержал шесть изданий. Вообще имя Уайльда в России впервые было упомянуто в 1892 г., в театральном, музыкальном и художественном журнале «Артист», как автора запрещенной пьесы[446]. В 1897 г. в статье

---

[441] В легенде Ниварда две девственницы, святая Фараильда и Саломея, сливаются в одно целое и память Саломеи отмечается в день праздника святой Фараильды, в ночь Иоанна Крестителя, 24 июня, во время так называемой Дикой Охоты *(Wild Hunt),* шествия, посвященного Иоанну Крестителю.

[442] Уайльд был знаком с картиной, благодаря ее описанию в романе Ж.-К. Гюисманса «A Rebours» (1884; в рус. пер.: «Наоборот»), считающейся манифестом европейского декаданса. Возможно, он видел картину либо на выставке в Лондоне, либо, как и Гюисманс, был знаком с ней по воспроизведениям.

[443] Цит. по: [Wild, 2008, p. 97]. (Перевод R Нежинской. – *Ред.)*

[444] Согласно древней легенде, египетская богиня Ишар, направившаяся в гости к своей сестре Ерешкигал, богине подземного царства, должна пройти семь ворот, чтобы попасть в царство сестры. При входе в каждые ворота она вынуждена сбрасывать с себя по покрывалу и, таким образом, дойдя до сестры, оказывается совершенно нагой. Возвращаясь назад и проходя через все семь ворот, она возвращает все свои семь покрывал.

[445] [Уайльд, 1904].

[446] См. раздел «Заграничная хроника» (Артист. 1892. № 22. Кн. 9 (сентябрь). С. 155. <http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/ARTIST/art_1892_n_22(09).pdf> (последнее обращение: 2016. 18 октября).

об Уайльде, написанной З.А. Венгеровой, его Саломея упоминается вновь[447]. Когда пьеса в 1904 г. выходит в русском переводе, Танец семи покрывал захватывает русских постановщиков и деятелей искусства, но, как и в Англии и по тем же причинам, постановка пьесы запрещается. Тем не менее в 1904 г. баронесса А.И. Радошевская, перенеся действие пьесы в Древний Египет, во времена фараонов, и изменив имена действующих лиц и название пьесы на «Танец Семи Покрывал», получила разрешение на постановку. Пьеса с танцем была поставлена в театре О.Б. Некрасовой-Колчинской и пользовалась большим успехом. Эта постановка считается первой постановкой «Саломеи» Уайльда в России с первым Танцем семи покрывал, представленным русской публике. Несколько провинциальных театров также поставали ту же пьесу и под тем же названием.

После представления пьесы в измененном виде несколько русских режиссеров пытались получить разрешение и поставить пьесу в менее измененном виде, но безуспешно. К.С. Станиславскому, просившему разрешение в 1907 г. на постановку пьесы в Московском Художественном театре, было отказано. В 1908 г. Николаю Евреинову, на которого пьеса произвела неизгладимое впечатление, а его речь по поводу «Саломеи» Уайльда была напечатана в журнале «Театр и искусство» (1908. № 43), удалось получить разрешение на постановку пьесы и на исполнение танца в театре В.Ф. Комиссаржевской[448]. Один из основных аргументов Евреинова заключался в том, что «Саломея» не является пьесой исторической, это чисто эстетическое явление, а посему ее нельзя рассматривать, как пьесу на библейскою тему. На главную роль – Саломеи – Евреинов выбрал актрису Наталью Николаевну Волохову, музу и возлюбленную Блока, хотя очарованная пьесой Ида Рубинштейн тоже претендовала на эту роль. Чтобы угодить Синоду, Евреинов, почти как его предшественница, убрал из пьесы все, что могло быть воспринято как библейский сюжет. Он также поменял имена действующих лиц. Пьеса была переименована в «Царевну». Две сцены – танец и целование губ обезглавленного Иоанна Крестителя – были исключены и заменены эпизодом, где стоящая у колодца Саломея смотрит в его глубину, где якобы на дне должно было лежать обезглавленное тело Крестителя, которого она жаждала поцеловать. На генеральную репетицию 27 октября 1908 г. пришла вся правящая и художественная элита России. Премьера должна была состояться на следующий день, но за несколько часов до представления пьеса была запрещена. Основную роль в запрете пьесы сыграли реакционер В.М. Пурешкевич и епископ Иннокентий Волынский. Несмотря на изменения в постановке, они все-таки восприняли пьесу как издевательство над библейскими сюжетами и сделали все возможное, чтобы пьесы даже без Танца семи покрывал не было на русской сцене.

В декабре 1908 г. в Петербурге, в Театральном клубе на Литейном проспекте, в особняке князя Н. Юсупова открылись два первых в России кабаре. Одно из них называлось «Кривое зеркало»: до прихода туда в качестве главного режиссера Н. Евреинова это было именно кабаре, со столиками. В начале 1909 г., после запрещения постановки «Саломеи» в театре Комиссаржевской, Евреинов создал в кабаре «Кривое зеркало» номер, в котором танцевала внучка композитора, Т. Пуни, исполняя Танец семи покрывал под названием «Саломея». Танец заканчивался пародией – похоронным шествием, во время которого, как гроб, несли сундук с надписью: «Осторожно, Оскар Уайльд»[449], и это очень напоминает

[447] Зинаида Афанасьевна Венгерова (1867-1941) была первым литературным критиком, который познакомил русского читателя с Оскаром Уайльдом. В 1892 г. она написала о нем статью для энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, которая и была опубликована в шестом томе; см. также: [Венгерова, 1897]; см. подробнее: [Neginsky, 2006].

[448] Перевод «Саломеи» для постановки Н. Евреинова был выполнен актрисой Н.И. Бутковской, возлюбленной Евреинова; см.: [Moody, 1975, p. 674]; см. также: [Матич, 2004, с. 93].

[449] Номер приобрел известность; см.: [Тихвинская, 1995, с. 43]. С приходом Н. Евреинова в «Кривое зеркало» кабаре, по его инициативе, было превращено в театр миниатюр. Благодарю за эту подсказку Нору Букс.

последнюю иллюстрацию Обри Бердслея к пьесе Уайльда, где дьявол и Пьеро кладут в сундук, похожий на гроб, тело Саломеи.

В том же году Михаил Фокин, учитель танцовщицы Иды Рубинштейн, которая была очарована и покорена пьесой Уайльда, поставил для нее Танец семи покрывал, который Ида исполнила только раз, в частном доме в Санкт-Петербурге, но с большим успехом и вызвала скандал, ибо, сняв семь покрывал, она оказалась совершенно обнаженной. Эскизы для ее костюма делал Леон Бакст, а танцевала она под музыку А.К. Глазунова. После этого представления, которое произвело сильное впечатление на присутствующих, Фокин порекомендовал С.П. Дягилеву использовать созданный им танец в балете «Ночь Клеопатры» («Une nuit de Cleopatre»), его Ида Рубинштейн и танцевала в Париже в 1909 г. с дягилевским балетом. На этот раз танец сопровождала музыка Н.А. Римского-Корсакова. Жан Кокто описал это выступление следующим образом[450]:

> [Из саркофага] подняли нечто вроде великолепной мумии, закутанной в многочисленные покрывала <…>. Четыре раба <…> развернули первое покрывало – красное, со златотканными лотосами и крокодилами; затем второе – зеленое, на котором золотой нитью была вышита история династий, потом третье – оранжевое, с разноцветными полосками и так далее, вплоть до двенадцатого, темно-синего, через которое просвечивало тело женщины. Каждое покрывало удалялось по-разному: для одного нужна была <…> осторожность, как при снятии скорлупы со спелого ореха; [для другого] – воздушное срывание лепестков розы; а одиннадцатое покрывало, самое трудное, срывалось одним рывком, подобно коре эвкалипта. Двенадцатое покрывало, темно-синее, мадам Рубинштейн сняла сама – широким круглым жестом. [Она стояла] перед нами, чуть подавшись вперед, слегка склонив голову, как будто за ее спиной были сложены крылья ибиса. На голове у нее был маленький парик с короткими золотыми косами по обеим сторонам лица, и так она стояла перед завороженной аудиторией, с опустошенными глазами и приоткрытыми губами, пронзительно красивая, словно резкий запах каких-то восточных духов. <…> Мадам Рубинштейн запечатлела [музыку Римского-Корсакова] в моем сердце, подобно тому как ослабевает трепет крыльев у ночной бабочки, проколотой длинной шпилькой с синей головкой.

Как отмечает Ольга Матич, «Рубенштейн, спеленутую, как египетскую мумию, двенадцатью покрывалами, выносили на сцену в саркофаге. Покрывала спадали одно за другим, символизируя освобождение женской плоти. Кокто описывает этот танец как эротическое откровение женского тела, сбрасывающего покровы природы и истории. В его описании покрывала древней царицы – это одновременно растительная оболочка, подобная лепесткам розы и коре эвкалипта, и наслоения культуры, напоминающие мертвые кружева истории египетских династий, а также устрашающая история женской эротической власти»[451].

Образ Иды Рубинштейн, танцующей Саломею, увековечил Валентин Серов в картине «Ида Рубинштейн в роли Саломеи» (1910). В 1913 г. Дягилев создал балет «Трагедия Саломеи» («La Tragedie de Salome»). Балет был вдохновлен поэмой Робера д'Юмьера, директора Театра Искусств в Париже. Он написал поэму после того, как увидел оперу Рихарда Штрауса «Саломея» по пьесе Уайльда, впервые поставленную в 1905 г., но в России исполненную только один раз, в 1924 г. Французский композитор Флоран Шмитт был вдохновлен поэ-

[450] Цит. по: [Матич, 2004, с. 90].

[451] [Матич, 2004, с. 91].

мой и написал на нее музыку, а хореографию создал Борис Романов. Декорации и костюмы делал Сергей Судейкин. Роль Саломеи танцевала замечательная балерина – Тамара Карсавина. Премьера в Театре Елисейских Полей была встречена очень плохо. Музыка показалась зрителям монотонной, а хореография скучной. Тем не менее Карсавина продолжала танцевать Саломею в дягилевских балетах. Карсавина была приглашена выступить с танцем в петербургском кабаре «Бродячая собака» 25 февраля 1914 г., в день ее рождения. Многие ожидали увидеть Карсавину, танцующую Саломею, но этого не случилось. Балерина выступила с импровизацией, танцуя среди публики, не на сцене. В подаренный ей альбом М. Кузмин написал[452]:

Вы – Коломбина, Саломея,
Вы каждый раз уже не та,
Но все яснее пламенея
Златится слово «красота».

Только в 1917 г. «Саломея», наконец, была поставлена в России. После Февральской революции Малый театр в Петрограде поставил пьесу Уайльда. Главную роль исполняла Ольга Гзовская. Эстонская газета «Vaba Maa» (1920. № 288) в статье «Гзовская в роли “Саломеи”» писала: «После того как занавес опустился, случилось что-то неожиданное. Зрители поднялись с мест и застыли в мертвой тишине. Полученное впечатление было столь потрясающе сильным и необыкновенным, что, видимо, зрители считали обычные способы похвалы слишком слабыми и незначительными. Царившая в зале тишина была более убедительным показателем впечатления, чем самая громкая буря аплодисментов… В короткой статье невозможно передать все те чувства, которые сумела передать в “Саломее” О. Уайльда Гзовская <…>»[453].

В том же 1917 г. к «Саломее» Уайльда обратился Камерный театр, или так называемый театр Таирова, в Москве. Пьеса была поставлена Александром Таировым. Главную роль исполняла трагическая актриса Алиса Коонен, жена Таирова, а все художественное футуристическое оформление спектакля и костюмы были созданы Александрой Экстер. О Коонен в роли Саломеи говорили, что она «яркая героиня, полная страстей: все ее чувства сосредоточиваются на любви, закрывающей все остальные стороны жизни. Но эта любовь не имеет ничего общего с радостью и счастьем, она – испепеляющий и опустошающий огонь, потушить который героиня не в состоянии. Внутренний огонь неизбежно влечет ее к гибели. В роли Саломеи Коонен оказалась безудержно смелой. Она почувствовала основную эротическую стихию Уайльда. С полуоткрытым ртом, с неосознанно разнузданными движениями, с волей, подчинившейся слепому желанию, ее Саломея становилась порой страшна, оправдывая приказ Ирода – задушить эту женщину»[454].

Первая и самая уайльдовская «Саломея» в кино вышла из русской культуры. В 1923 г. Алла Азимова, актриса, сформировавшаяся в русском театре Серебряного века, обосновавшись в Голливуде (США), поставила немой фильм по «Саломее» Уайльда, в котором она же исполнила главную роль. Фильм успехом особым не пользовался, но он очень хорошо отражает иронический дух уайльдовской пьесы, успешно переданный Азимовой.

Если поэзию, прозу и живопись можно отнести к развлечениям, то, говоря о Саломее в Серебряном веке, нельзя не вспомнить Александра Блока, который создал два замечатель-

---

[452] Т.П. Карсавиной. 1914. Цит. по: [Кузмин, 1990, с. 206].

[453] См.: [Гзовская, 1976]; цит. по: <http://www.poet-severyanin.ru/library/ igor-severyanin-glazami-sovremennikov43.html> (последнее обращение: 2016. 2 ноября).

[454] См. описание спектакля на сайте Департамента культуры Москвы: <http://www.teatrpushkin.ru/plays/salomeya> (последнее обращение: 2016. 2 ноября).

ных стихотворения – «Венеция» (1909) и «Антверпен» (1914). Оба были вдохновлены увиденными картинами – «Саломея с головой Иоанна Крестителя на блюде», автопортретами художников Возрождения с отрубленной головой *(en decapite*), увиденными Блоком во время путешествия по Италии в мае и июне 1909 г., и по Голландии в 1911 г., пьесой Уайльда и любовью Блока того времени – актрисой Н.Н. Волоховой, которая должна была исполнить Саломею в несостоявшейся постановке Евреенова. Приведем текст второго стихотворения из цикла «Венеция» (1910)[455]:

Холодный ветер от лагуны.
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь – больной и юный —
Простерт у львиного столба.

На башне, с песнею чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

Все спит – дворцы, каналы, люди,
Лишь призрака скользящий шаг,
Лишь голова на черном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак.

В стихотворении было еще одно четверостишие, впоследствии исключенное Блоком, но оно-то как раз показывает, до какой степени

Блок был под влиянием увиденного, прочитанного и услышанного о Саломее[456]:

Мне не избегнуть доли мрачной —
Свое паденье признаю:
Плясунья в тунике прозрачной
Лобзает голову мою!

В дневниках, которые Блок вел во время путешествий, он упоминает картину «Саломея» итальянского художника Карло Дольчи, написанную в XVII веке (ее поэт видел во Флоренции, в галерее Уффици), а также «Саломею» Джианникола ди Паоло в Перудже (Колледжо-дель-Камбио – Collegio del Cambio)[457]. В Антверпене на него сильное впечатление произвела «Саломея» Квентина Массиса, о которой он написал[458].

А ты – во мглу веков вглядись

[455] Цит. по: [Блок, 1960, с. 102].

[456] Цит. по: [Там же, с. 530].

[457] См.: [Блок, 1965, с. 140-141].

[458] *БлокА.* Антверпен. Цит. по: [Блок, 1960, с. 153].

В спокойном городском музее:
Там царствует Квентин Массис;
Там в складках платья Саломеи
Цветы из золота вплелись.

О танце Саломеи-Иродиады любопытную сказку-новеллу в русском лубочном стиле написал Алексей Ремизов. «Пляс Иродиады» вышел в Берлине в 1922 г. с иллюстрациями Н. Исцелленова, сделанными в духе русских народных сказок[459].

Ремизов использует мировую фольклорную традицию, смешивая ее с русской и дополняя разными, порой несовместимыми сюжетами, что делает его историю несколько необычной.

Если смотреть на ремизовский «Пляс Иродиады» с общей точки зрения, не вдаваясь в специфику русской культуры и общий замысел автора, то в сказке бросается в глаза, что его Ирод – не

Ирод Антипа, на пире которого, согласно Евангелиям, танцевала дочка Иродиады, а Ирод Великий, отец Ирода Антипы. Пир ремизовского Ирода – это публичный Праздник жатвы, а не день рождения, как в Евангелиях, который носит не только публичный, но и частный характер. Праздник жатвы и танец Саломеи ранее никогда не совмещались, но Ремизов делает это, чтобы придать своему сказу символический характер: сама жатва и ее празднование – это символ жизни и возрождения, но в ассоциации с танцем Саломеи превращается в событие бессмысленное и кровавое, становится у Ремизова символом русской революции. Любопытно также наказание Иродиады у Ремизова вечным и изможданющим ее танцем в воздухе, хотя ее подъемы в воздух были очень популярны в мистериях западного Средневековья. Ремизов выказывает большую симпатию к танцующей Иродиаде за ее любовь к Иоанну Крестителю, почти как монах XII века Нивард, который выдумал историю любви Саломеи к Иоанну Крестителю[460]. Сказка Ремизова разыгрывается на Святой вечер, в рождественский Сочельник, на Коляду[461]: «Приурочение усекновения главы Ивана Крестителя к святкам допустимо поверьями и народными обычаями. Известны два Ивана: летний (24 июня) и зимний (27 декабря) – последний хоть и не Креститель, а Богослов, но на это не смотрят. Оба Ивана приходятся на повороты солнца – важные переломы народного земледельческого года: 24 июня (Рождество Ивана Крестителя) – купальские огни, 27 декабря (Иван зимний) – рождественские огни»[462]. Сближение двух Иванов, используемое Ремизовым, придает сюжету дополнительный колорит, а стиль сказки и иллюстраций очень оригинален, вписывается в русскую народную традицию[463].

---

[459] [Ремизов, 1922]. Книга оригинальных литографий; шрифт и рисунки Н. Исцелленова. Тираж издания – 500 нумерованных экземпляров, 50 из которых раскрашены от руки и нумерованы римскими цифрами. В книге 59 страниц. Переиздание – 1986 г. (репринт; Orange, Conn., USA; Düsseldorf, West Germany: Antiquary).

[460] См. подробнее: [Neginsky, 2013].

[461] «Повесть состоит из рождественской колядки и вертепа: пляс Иродиады. В Сибири есть обычай колядовать с вертепом: сначала колядуют, потом представляют “Пляс Иродиады” Так и эта повесть. Начинается она колядкой про Рождество Христово, поклонение волхвов, избиение младенцев. Хор подхватывает колядским припевом: “Белые цветы”. Затем открывается вертеп. Ряженые музыканты берутся за музыку. Иродиада пляшет. Занавес опускается. Снова выступают колядовщики: рассказывается об усекновении головы Ивана Крестителя. Хор подхватывает колядским припевом: “Белые цветы!” Занавес подымается: несут голову Ивана Крестителя. Ряженые музыканты берутся за музыку. Иродиада выкалывает Ивану Крестителю глаза и намеревается поцеловать голову. Голова оживает. Все рушится. Музыка играет. Вертепщик рассказывает злополучный исход повести Иродиадиной» [Ремизов, 2001, с. 36].

[462] [Там же].

[463] Я признательна Е.Я. Курганову, который помог мне найти «Пляску Иродиады» А. Ремизова; см.: <http://imwerden.de/publ-838.html> (последнее обращение: 2016. 19 октября).

Рис. 2. М. Верёвкина. Саломея с головой Иоанна Крестителя. Бумага, смешанная техника. Ок. 1930. Галерея Матащи, Тенеро, Швейцария

Источник: [Хоменко, 2005]. *Примечание:* Более ранний вариант картины датируется 1911 г.

В живописи, пожалуй, одна из наиболее авангардных «Саломей с головой Иоанна Крестителя» была создана в 1911 г. русской художницей-экспрессионисткой Марианной Верёвкиной, жившей в Германии и входившей в общество «Голубой конь».

В заключение стоит отметить, что, хотя в России был сильный интерес к Саломее и ее образ и танец стремились воспроизвести в театре, в живописи и поэзии, это был не новый образ Саломеи, а тот, который веками создавался и трансформировался в истории, литературе и живописи Западной Европы. Иными словами, использовался уже существовавший образ, вроде Саломеи Уайльда или художников Возрождения, для описания которого применялись собственный язык и свой художественный метод. Если уместна аналогия, то Саломеи Западной Европы соответствуют оригинальному музыкальному произведению, созданному композитором, в то время как русских Саломей можно, скорее, сравнить с интерпретациями такого музыкального произведения[464]. Даже замечательная по своей оригинальности красок и форм картина М. Верёвкиной не вносит новых элементов в легендарный образ Саломеи, стилистически следуя установленным канонам изображения Саломеи с головой Иоанна

[464] См. подробнее: [Neginsky, 2013].

Крестителя, но применяя к этому изображению методы экспрессионистов, пользуясь красками и формами, свойственными художникам «Голубого коня». Блок, который создает изумительные по своей звуковой и образной структуре стихи о Саломеи, тоже не вносит ничего нового в ее образ. Аналогично и с постановками «Саломеи» Уайльда, который создал оригинальный, ранее не существовавший образ, а те, кто ставили его пьесу как в России, так и в других странах, творчески интерпретировали образ, выбирая из уже созданного Уайльдом арсенала черт его героини только некоторые.

Тем не менее Саломея, возникшая в начале XX века в русской культуре и в ней укоренившаяся, обладает иной, русской, чувствительностью – более драматичной, более трагической или же просто более яркой, что придает образу новый и своеобразный колорит.

Литература

Блок А. Записные книжки: 1901 —1920 / под ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. М.: Художественная литература, 1965.

Блок А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. М.; Л.: Гослитиздат, 1960.

Венгерова З. О. Уайльд и английский эстетизм // Венгерова З. Литературные характеристики. СПб.: Типолитография А.Э. Винеке, 1897. С. 68-71.

Гзовская О.В. Пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания о Гзовской. М.: ВТО, 1976.

Кузмин М. Избранные произведения. Л.: Художественная литература (Ленинградское отделение), 1990.

Машин О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов / сост. М.М. Павлова. М.: НЛО, 2004. С. 90-121.

Ремизов А. Пляс Иродиады / шрифт и рис. Н. Исцеленнова. Берлин: Trirema, 1922.

Ремизов А.М. Линомарь // Ремизов А.М. Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. М.: Русская книга, 2001.

Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М.: Культура, 1995,

Уайльд О. Саломея / пер. В. и Л. Андрусоны; ред. К. Бальмонт. М.: Гриф, 1904.

Хоменко И. Марианна Веревкина в Асконе: утверждение стиля // Русское искусство. 2005. № 3. <http://www.russiskusstvo.ru/themes/artist/ a709/> (последнее обращение: 2016. 19 октября).

Moody Ch. Nikolai Nikolaevich Evreinov 1879-1953 *11* Russian Literature Triquarterly. 1975. Fall 13. R 659-695.

Neginsky R. Salome: The Image of a Woman Who Never Was. Newcastle upon Tyne: Cambridge Schloars Publishing, 2013.

Neginsky R. Zinaida Vengerova: In Search of Beauty. A Literary Ambassador between West and Est. Frankfurt; Bern; Munich: Peter Lang, 2006 (University of Heidelberg Series).

Wilde O. The Critic as Artist *11* CELT: Corpus of Electronic Texts: A project of University College. Cork College Road, Cork, Ireland. 2008. <http://www.ucc.ie/celt/published/ E800003-007/> (последнее обращение: 2016. 19 октября).

© Нежинская Р., 2017

От бестселлеров литературы Серебряного века к кинохитам и авторскому стилю в кино: фильм «Ключи счастья» Я. Протазанова и В. Гардина по одноименному роману А. Вербицкой

Наталья Нусинова

«Ключи счастья» Владимира Гардина и Якова Протазанова – первая русская полнометражная картина в двух сериях[465] с рекордным метражом в 4700 метров[466], экранизация одноименного романа Анастасии Вербицкой. Фильм вышел в российский прокат в октябре 1913 г., через четыре года после издания сенсационной книги, и стал едва ли не самой кассовой лентой во всей истории русского дореволюционного кино. По воспоминаниям Владимира Гардина, фильм, напечатанный рекордным по тем временам тиражом в 27 копий, принес своей кинофирме, Т/Д П. Тиман и Ф. Рейнгардт, огромную по тем временам сумму – 35 тыс. руб. валового сбора от продаж позитива прокатным конторам и еще почти втрое больше от кинотеатрального проката[467]. Обращаясь к владельцам кинотеатров, прокатчики писали: «Если вы хотите, чтобы в кассах вашего театра было рублей больше, чем метров в картине “Ключи счастья”, поспешите записываться в очередь на “Ключи счастья” А. Вербицкой длиной в пять тысяч метров»[468]. Старейший историк кино Б.С. Лихачев вспоминал: «Билеты на сеансы продавались за несколько дней вперед, и не только сидеть, но и стоять в проходах не было никакой возможности»[469]. Продюсеры окупили свои колоссальные по тому времени вложения в съемку «Ключей счастья», в том числе оплату иностранной экспедиции – съемки в Венеции (оператор Джованни Витротти), заработали по 200 тыс. руб. прибыли и заново отремонтировали свою фабрику. «Ключи счастья» затмили в российском прокате даже главный международный хит эпохи – «Камо грядеши?» («Quo vadis?»J Энрико Гуаццони.

Успех фильма во многом был предопределен выбором литературного источника. К началу 1910-х годов уже два романа Вербицкой, «Дух времени» и «Ключи счастья», стали бестселлерами. Никакие критики, ни традиционалисты, ни модернисты, поначалу атаковавшие с двух сторон моду на субкультурное чтиво, не в силах были противостоять росту популярности этих романов[470]. Красноречива библиотечная статистика. Как писал «Вестник Европы» (1913. № 2), «по отчету одной из одесских библиотек на книги Вербицкой поступило полторы тысячи требований, на Льва Толстого – только тысяча, на остальных писателей еще меньше. Далеко позади остались такие кумиры <…> как Леонид Андреев и Михаил Арцыбашев, а признанные классики, например, Тургенев и Лермонтов, заняли места в третьей-четвертой сотне»[471]. По данным исследователей,«“Ключи счастья”, самый популярный роман писательницы, вышел общим тиражом в 195 тыс. экземпляров, и уже первое издание имело 40 тыс., тогда как средний тираж книги составлял в России начала века всего 2000-3000 экземпляров. <…> Фамилия Вербицкой была в России, что называется,

[465] Моя самая искренняя благодарность за помощь в доступе к материалам, использованным в статье, и ценные советы уважаемым коллегам – Петру Багрову, Анне Коваловой и Дмитрию Георгиевичу Иванееву.

[466] См.: [Вишневский, 1945, с. 29].

[467] См.: [Гардин, 1949, с. 59].

[468] Цит. по: [Там же, с. 58].

[469] [Лихачев, 1927, с. 121].

[470] См. подробнее: [Агафонова, 2005, с. 19].

[471] Цит. по: [Там же, с. 24].

«на слуху», и к десятым годам XX века превратилась в имя нарицательное»[472]. Когда продюсер Павел Тиман предложил театральному режиссеру Владимиру Гардину дебютировать в кино экранизацией книги Вербицкой, Гардин сейчас же догадался, о каком романе идет речь: «“Ключи счастья”? – Тиман улыбнулся: Как Вы узнали? – Роман выходит чуть ли не пятым изданием. Материала хватит на несколько картин. – Ну что, можно выпускать серийно»[473]. Так родилась идея первого российского сериального фильма.

Собираясь на встречу с писательницей, Гардин ожидал встретить «худую, истеричную женщину с большими глазами и нервными движениями» и был удивлен обликом Вербицкой: «Передо мной сидела очень полная, довольно неряшливо причесанная дама с двойным подбородком. Она осматривала нас через пенсне, как-то бочком помещавшееся на носу… Была ленива и спокойна. Слушала со вниманием»[474]. Реакция Вербицкой на предложение о сотрудничестве, однако, не сочеталась с ее внешней флегматичностью, напротив, выдавала уникальную быстроту реакции и информированность: «Я направлю к вам моего юриста. Так Вы и режиссер? Я читала блестящие отзывы о Вашем исполнении Феди Протасова… Гениальный Лев Николаевич! Вот перед кем я склоняюсь с благоговением! Вы знаете, какая у меня идея? Мы можем сейчас же договориться. Я хотела бы увидеть мою Маню Ельцову не только на экране, но и на сцене. Но какая же актриса ее может сыграть?.. Как Вы думаете? А? Бедная Вера Федоровна, почему она так рано ушла от нас?»[475] Этим коротким высказыванием Вербицкая разом заручилась договором на экранизацию, заказом на инсценировку, намекнула на свою победу над читательскими рейтингами Толстого, проявила недюжинную осведомленность о личности собеседника: в 1912 г. Гардин исполнил в театре Корша главную роль в «Живом трупе», а до этого два года (1904-1906) работал в театре В.Ф. Комиссаржевской. К тому же она обозначила уровень своих требований к исполнительнице роли Мани Ельцовой.

Под стать ей, Гардин, дебютант в кино, описывает свою работу над фильмом «Ключи счастья» как почти единоличную, представляя своего, уже гораздо более опытного в кино, сорежиссера чуть ли не помощником: «С Протазановым я размещался в одной комнате, рассказывая ему о всех моих опасениях, удачах и разочарованиях. Он был не слишком словоохотлив, но располагала его манера держать себя с чувством собственного достоинства. <…> Он присутствовал на всех моих съемках и репетициях, помогал мне своими советами и делал технические замечания оператору. Я.А. Протазанов уже тогда был интересным, одаренным режиссером»[476]. Протазанов также отзывается о своем соавторе снисходительно, почти поотечески: «Режиссерами этой картины были Гардин и я. Это был первый дебют Гардина в кино»[477]. Было бы совершенно невозможно поверить в то, что Jacques le Terrible (Яков Грозный), как уже к тому времени прозвали Протазанова французские коллеги за его невероятную продуктивность и жадность к работе, добровольно отошел в тень, передав свой знаменитый талисман – дирижерскую палочку – дебютанту, если бы не одно его собственное признание: «Параллельно с “Ключами счастья” я ставил картину из жизни Льва Толстого “Уход великого старца”. Из моих ранних работ эта картина была для меня, пожалуй, самым увлекательным и волнующим замыслом»[478]. В воспоминаниях есть неточность: хотя точная

[472] [Там же, с. 41].
[473] [Гардин, 1949, с. 34].
[474] [Там же, с. 36].
[475] [Там же, с. 36].
[476] [Там же, с. 46].
[477] [Протазанов о себе.., 1948, с. 241].
[478] [Там же, с. 242].

дата выхода на экран «Ухода великого старца» неизвестна, фильм датируется 1912 г.[479], в то время как съемки «Ключей счастья» проходили весной и летом 1913 г. И все же из слов Протазанова следует, что экранизация романа Вербицкой не была для него столь же значимым фильмом, как «Уход великого старца»; скорее, он воспринимал эту работу как дополнительный проект, но все же манкировать им был неспособен по своей человеческой сути. О том же свидетельствуют мемуары Ольги Преображенской, в будущем – жены Гардина и известного режиссера, а тогда – театральной актрисы, дебютировавшей в кино в роли Мани Ельцовой: «Помню, как всегда с восходом солнца поднимался Я.А. Протазанов и целый день бегал по парку и лесу с Мейером и Левицким (Операторы. – Я. Я.), проверяя эффекты освещения съемочных мест и назначая часы и минуты съемок. Если опаздывали на место и солнце уходило, не давая нужного эффекта, съемка сейчас же переносилась на другое место; часто надо было бежать и молниеносно переодеваться для другой уже заранее срепетированной сцены. Переброска с места на место тогда не затруднялась переброской технического оборудования – осветительной аппаратуры, подсветов и т.п.»[480]

Судя по всему, между сорежиссерами существовало четкое распределение обязанностей: Гардин в основном работал с актерами; Протазанов контролировал техническую сторону съемок. Этой версии придерживается и известный протазановед Михаил Арлазоров[481]. Но, кроме того, как следует из приведенных выше слов самого Гардина, в процессе работы Протазанов явно подстраховывал его и обучал основам киноремесла; к тому же Гардин был автором сценарной и сценической адаптаций романа. Официально сценаристами в фильмографии указаны Анастасия Вербицкая и В. Тодди (Владимир Вольберг). Однако Гардин утверждает: «Я стал работать одновременно и над пьесой, и над сценарием “Ключи счастья”»[482]; и о второй встрече с автором романа: «Вербицкая куда-то спешила и, бегло просмотрев мой сценарий, пометила: “Согласна. Анастасия Вербицкая. 3 мая 1913 года”, а затем добавила: “Пьесу мне оставьте. Я прочитаю и отдам издать Рассохиной. Надо, чтобы к зимнему сезону она прошла в провинции. Будем получать авторские”»[483]. Ольга Преображенская подтверждает, что в рижской антрепризе, где она работала после окончания съемок в «Ключах счастья», антрепренер Михайловский, со словами: «Ну а теперь, друзья, одну уступку кассе», – ставил иногда «какую-нибудь сенсационную безделушку с двух-трех репетиций. Так в конце сезона на масленице он поставил “Ключи счастья” (пьесу по сценарию сделал Гардин)»[484].

Если даже реальное участие Вербицкой в написании литературного сценария и не ограничивалось подписью (что все-таки вероятно, потому что иначе возникает вопрос: а какой был смысл в фиктивном соподписании сценария сценаристом В. Тодди?), то бесспорно, Гардин изобрел режиссерскую запись (*decoupage)* будущего фильма. В архиве Российской национальной библиотеки (РНБ) сохранились фрагменты двух типов текста, озаглавленного «Сценарий “Ключей счастья” А. Вербицкой, перед[елано] для кинематографа В. Гардиным»[485]: (1) традиционное описание действия для сцен будущего фильма[486]; (2) режиссерская разработка[487], вполне подтверждающая слова Гардина: «Форма, найденная для моего

[479] См.: [Великий кинемо.., 2002, с. 125].

[480] [Преображенская, 1965, с. 165].

[481] См.: [Арлазоров, 1973, с. 48].

[482] [Гардин, 1949, с. 39].

[483] [Там же, с. 44].

[484] [Преображенская, 1965, с. 166].

[485] РНБ. Ф. 173. Оп. 1. Ед.хр. 211.

[486] См. один из таких фрагментов: РНБ. Ф. 173. Оп. 1 Ед. хр. 211. Л. 6 об.

[487] См. один из таких фрагментов: Там же. Л. 2.

первого рабочего сценария, с небольшими изменениями сохранились и до сего времени, но цифры, обозначающие протяженность в метрах (пространство) в 1913 году в какой-то мере определили финансовую структуру дореволюционного производства. Эти цифры оказались “Хребтом бухгалтерии”, основой годовых смет, источником громадных прибылей, методом постановочной техники. Это было время, равное деньгам»[488]. С той же целью, для легкости обсчета бюджета будущих фильмов, используется так называемая американка в современном нам сериальном бизнесе. Интересно, что Гардин, изобретая коммерческую запись сценария, руководствовался соображениями исключительно творческого характера. «Проставляя цифры в графах предварительных соображений о метраже, я тогда не понимал коммерческого их значения»[489]. Гардин рассчитывал, таким образом, на первых порах не деньги, а пространственно-временные соотношения планов в фильме, иначе говоря, учился работать с актером не театрально, а кинематографически, поскольку в начале съемок «Ключей счастья» он этим навыком не владел. В интервью газете «Кино» (Москва), Ольга Преображенская вспоминала: «<…> Был объявлен конкурс на роль героини Мани. Я решила пойти на пробу. В павильоне меня испугало ртутное освещение, оно искажало лицо до неузнаваемости, – ходили какие-то живые мертвецы. Никто мне не сказал, как надо двигаться и играть перед аппаратом. Я решила: больше мимики, больше жестов! И изобразила нечто вроде пантомимы. Потом, увидя эту пробу на экране, пришла в ужас: столько там было ненужных жестов и гримас. Вторая проба была уже лучше. Владимир Ростиславович Гардин дебютировал одновременно со мной. Увидя себя на экране, он так испугался, что решил никогда больше не сниматься. Но кино все-таки сильно привлекало Гардина. Он подписал договор с фирмой и остался работать режиссером»[490]. По версии Гардина, это именно он привлек Ольгу Ивановну Преображенскую, артистку московского театра Незлобина, окончившую школу Художественного театра, к работе в кино. «Культура Художественного театра привила талантливой артистке вкус в выборе движений и интонаций. <…> “Вот она, Маня Ельцова!” – думал я»[491]. В другом, более позднем варианте воспоминаний Преображенская признает, что шокировавшее ее предложение отправиться на пробы в кино сделал ей весной 1913 г. именно Гардин, ее бывший партнер по зимней воронежской антрепризе В.И. Никулина и будущий муж: «Я смотрела с изумлением на Владимира Ростиславовича, не понимая, как может такой серьезный, большой актер говорить с таким увлечением о работе в кино и о большом будущем киноискусства. Чтобы уверить меня, что съемка в кино не является компрометирующей для серьезной драматической актрисы, он предложил мне сейчас же пойти и посмотреть Асту Нильсен, фильм с участием которой шел в тот день на экранах Москвы. После просмотра какого-то фильма с Астой Нильсен (сейчас уже не помню, какого) я согласилась на пробную съемку в кино и даже начала думать и беспокоиться о том, как лучше сняться и как для этого надо готовиться. Одно меня смущало: что скажут про меня мои товарищи по театру, в особенности старшие товарищи и мои учителя из Московского Художественного театра. Но кино уже захватило меня своими новыми таинственными возможностями. Энтузиазм Гардина меня заразил и я пошла на съемку-конкурс»[492]. По результатам проб Преображенская была утверждена на роль Мани Ельцовой, Гардин – на роль Свирского, дядюшки Сони Горленко, оставаясь при этом сорежиссером фильма. В этом последнем качестве Гардин должен был выработать свой метод работы с актерами: «Какой же метод утверждал я в первых своих работах с киноактерами? Конечно, театраль-

[488] [Гардин, 1949, с. 43].

[489] [Там же].

[490] [Преображенская, 1935, с. 4].

[491] [Гардин, 1949, с. 41].

[492] [Преображенская, 1965, с. 164].

ный. Другого метода у меня и не могло быть. Растянуть до предела воспроизведение актерских переживаний – в этом состояла моя основная режиссерская задача. <…> Одна знаменитая горевская пауза могла послужить источником и опорой для всех моих рассуждений, для всех теоретических и практических работ с актерами на репетициях и перед аппаратом»[493]. «Я ждал от актера "взрывных" экстатических моментов, наиболее сильных по выражению, но до слова и даже до начала движений, – значит, я требовал прочного тормозного состояния, рождающего "взрывы" и редко добивался этого. Только Ольга Ивановна Преображенская понимала и радовала меня»[494]. В сцене, когда Маня Ельцова пытается отравиться – она принимает яд и тихо сползает со стула на пол, – Преображенскую пришлось поднимать с пола в реально полуобморочном состоянии. «Если бы здесь был Федор Петрович Горев, он, наверное, похвалил бы Преображенскую. Вот пример переживания актером-мастером, воспроизводящим свои эмоции почти с потерей контроля над ними!» – заключает Гардин[495]. Однако, поскольку остальные актеры, не имевшие столь сильной театральной школы, не были способны на подобное перевоплощение, Гардин в поисках выхода из безнадежной ситуации совершает два переворота в языке кино 1910-х годов: в отношении (1) использования крупного плана в фильме; (2) введения в кино понятия «актер-натурщик».

Крупный план: до 1913 г. в русском кино крупный план почти не использовался. (О. Преображенская писала: «Игра главным образом на общих и средних планах»[496].) Это было связано не столько с несовершенством техники или особенностями эстетики раннего кино, сколько с причинами материально-финансового характера. Разрабатывая принципы съемки отдельных сцен фильма в своем режиссерском сценарии, Гардин вынужден был исходить из существовавших на тот момент расценок: самые большие затраты – пленка. Одна минута фильма требует 18 метров негативной пленки, при ее средней себестоимости (в 1913-1915 гг.) – 5 руб. за метр. Таким образом, стоимость минуты съемки – примерно 90 руб. «Ну… Один метр дать для засъемки физиономии актрис, оплаченной по расчету общего плана, это еще возможно, да и то… Стоит ли тратить пленку! Крупные планы тогда были невыгодны. Вот сцена длиной в 100 метров, когда "Маня танцует в кабинете у Штейнбаха", – явно "хорошая сцена": 5,5 минуты =100 метров х 5 = 500 рублей. А день обоих актеров оплачивался 25 рублями!»[497] Столкнувшись с непрофессионализмом основной части труппы, Гардин решается нарушить запрет и выйти за рамки сметы: все равно фильм запредельно дорогой, одни съемки в Венеции во сколько обойдутся! Но решение это приходит к нему спонтанно – на нервной почве: «Герои в романе "Ключи счастья" – почти все истерики. Все покушаются на самоубийство, а Нелидов даже стреляется. У Мани сумасшедшая мать, у Штейнбаха – дядя. Такого подбора персонажей более чем достаточно, чтобы режиссер вышел из нормального состояния. И я стал нервничать, стараясь помочь исполнителям в трудных сценах. Приходилось дирижировать у аппарата движениями и переживаниями актеров. Я строил обыкновенно "взрывные", наиболее сильные места, на первом плане, где отчетливо видно лицо – глаза.

– Глаза! – вскрикивал я или шептал в зависимости от экспрессивности сцены. Этот крик означал остановку, тормоз и перенос всего внутреннего состояния в глазной аппарат»[498]. Таким образом, «Ключи счастья» стали, видимо, одним из первых фильмов русского дореволюционного кино, где широко использовался крупный план. После 1913 г., с фор-

[493] [Гардин, 1949, с. 46].

[494] [Там же, с. 50].

[495] [Там же, с. 54].

[496] [Преображенская, 1965, с. 164].

[497] [Гардин, 1949, с. 44].

[498] [Там же, с. 50].

мированием системы звезд, притягивающих зрителя не меньше, чем живописный антураж сцены, крупный план становится все более нормативным приемом русского кино.

Введение понятия «актер-натурщик». На роль поэта Гаральда претендент был отобран чисто типажно: нужен был красивый человек с волевыми чертами лица. Гардин предложил пробу служащему конторы студии А.А. Волкову, который, несмотря на свою принадлежность к старинной актерской династии, никогда не играл, даже в любительских спектаклях. Непрофессионалу можно было дать только простейшее задание. «Поэт пишет письмо Штейнбаху. Я просил заучить только первую фразу и действительно написать ее. Остановиться. Подумать: что же дальше? Но так как нет заученной фразы – улыбнуться и снова написать прежнюю фразу. Снял. Получился абсолютно жизненный кадр. <…> А.А. Волков оказался, исполняя почти центральную роль во второй части картины, первым натурщиком[499] в кино»[500], а также, добавим, в будущем – лучшим режиссером кинематографа русской эмиграции первой послереволюционной волны.

Таким образом, при экранизации романа Вербицкой дебютант Гардин и традиционалист Протазанов вывели русское кино на новые рубежи: большой метраж и экранизация многотомного романа со сложным сюжетом, сериальность, положившая затем начало «Русской Золотой серии» П. Тимана и Ф. Рейнгардта, освоение крупного плана, пересмотр концепции актерской игры и введение понятия «натурщик» в кино задолго до Льва Кулешова. Впоследствии Гардин использует это открытие в разработке своей монтажной теории. Ни одна экранизация русской классики не оказалась для кинематографа столь революционной, как перенос на экран этого «сочетания Рокамболя и Дарвина, Пинкертона и Маркса» (К. Чуковский)[501], написанного «Саниным в юбке» (критик Тан (В.Г. Богораз))[502], обожаемого читателями и преданного анафеме. Случайность ли это? Вряд ли. Роман Вербицкой очень кинематографичен, что связано со следующими его особенностями:

– роман был актуален и соответствовал духу времени. Феминизм, внутреннее раскрепощение женщины, ницшеанство, проблемы наследственности – все это волновало современников Вербицкой. Как справедливо отмечает Н.М. Зоркая, помимо жанровых функций (Маня – жрица любви и демоническая натура; Соня – подруга и конфидантка; дядя – престарелый Дон Жуан; и т.д.), герои романа наделены социальной позицией: «Ян – социалист, пишет книгу с ницшеанским содержанием, мечтает создать коммуну-фаланстер. Зяма – анархист бакунинского толка, Роза – марксистка, Соня – социал-демократка. Штейнбах – меценат, сочувствующий революционерам. Дядюшка – либерал. Медсестра Лика – эсерка. “Маня – истинная демократка” (что неоднократно повторено автором), но не примыкает ни к одной партии или течению» ,

– познавательность и широта охвата событий давали возможность читателю совершать вслед за героями воображаемые путешествия. Эту особенность как главное достоинство романа отмечает в 1911 г. его современник, критик В.А. Дадонов: «<…> Вот она (Читательница. – *Н. Н.)* в Париже, на Place de la Concorde, и г-жа Вербицкая рассказывает ей, что здесь “с головой Людовика XVI под грохот барабанов пал старый мир”. Вот она в Версаль-

[499] Годом позже в фильме «Анна Каренина» у В. Гардина дебютировала Вера Холодная, переданная затем В. Гардиным и П. Тиманом Евгению Бауэру с рекомендательным письмом и приговором: «Нам нужны не красавицы, а актрисы!» [Там же, с. 69]. За Холодной, ставшей вскоре одной из главных звезд русского дореволюционного кино, закрепился статус «кинонатурщица», но в значении, близком к тому, которое подразумевается под понятием «модель» в живописи. Ретроспективно характеризуя А. Волкова как «первого натурщика» [Там же, с. 52] в кино, Гардин использует термин, к моменту написания его мемуаров обогащенный смыслом благодаря теории Л. Кулешова.

[500] [Там же, с. 52].

[501] Цит. по: [Грачёва, 2005, с. 365].

[502] Цит. по: [Там же].

ском дворце. В спальне Марии Антуанетты и т.д.»[503] [504] Такую же возможность предоставляли зрителям ранние «видовые» фильмы или киножурнал «Пате»;

– имея продолжения, роман содержал выход на сериальность;

– широта читательской аудитории, сходная с демократизмом кино. Эту черту отмечал Андрей Белый, определяя суть кинематографа, где «собираются, чтобы встретить знакомых – все-все: аристократы и демократы, солдаты, студенты, рабочие, поэты и проститутки»[505];

– накал страстей в романе – это выход на мелодраму, которая после 1913 г. станет основным жанром русского кино;

– несчастливый финал – отмеченная Ю. Цивьяном[506] каноническая особенность стиля русского дореволюционного фильма;

– тема балета важна для режиссеров русского кино, часто включавших в свои фильмы образцы этого, близкого ему, немого и музыкального искусства («Грезы», 1915; «Умирающий лебедь», 1916 (оба фильма создал режиссер Евг. Бауэр) и др.). Безусловно, успех романа Вербицкой способствовал и популярности фильма Я. Протазанова и В. Гардина. Но и нашумевший фильм в свою очередь усилил интерес к роману. К 1915 г. суммарный тираж книг Вербицкой составил 280 тыс. экземпляров[507]. А важность фильма «Ключи счастья» для всего развития русского кино почувствовали и пророчески предрекли еще его современники, критики из журнала «Сине-фоно»: «Появление “Ключей счастья” будущий историк кинематографии когда-нибудь будет рассматривать как переход в новую эру русской кинематографии как таковой»[508]. Особенно поражала операторская работа: «<…> Пальму первенства надо отдать безусловно фотографам-операторам. Они показали настоящее чудо. Они показали, что можно дать в ленте настоящий шедевр фотографического искусства»[509]. Работу операторов Жозефа Мейера и Александра Левицкого можем оценить и мы, благодаря тому, что крошечный фрагмент фильма «Ключи счастья», долгое время считавшегося полностью утраченным, был обнаружен в 2007 г. на киностудии Ленфильм киноведами П.А. Багровым и Д.Г. Иванеевым в монтажном фильме, сделанном к 40-летию работы Гардина в кино. В этом фрагменте мы видим самого Владимира Гардина (Свирский, дядя Мани,), Ольгу Пребраженскую (Маня Ельцова), Жасмен (Соня Горленко), Койранского (Ян). Сцена соответствует эпизоду, когда «Дядюшка повез барышень в Липовку, осмотреть парк и палац»[510]. Маня впервые и с неприязнью узнает о владельце здешних мест, космополите Штейнбахе, и впервые встречается с Яном у входа в оранжерею, где растут орхидеи, – «чудища», «безобразные туфли на высоких стеблях», «разноцветные бабочки»[511]. «Все, что хотите, только не цветы. Самая причудливая фантазия не могла бы создать таких загадочных контур, таких разнообразных красок»[512].

Полутораминутный фрагмент фильма «Ключи счастья» воссоздает перед нами образ кинохита Серебряного века – экранизации сомнительного во вкусовом отношении бестселлера, ставшего несомненным этапом в развитии авторского кино.

---

[503] [Зоркая, 1976, с. 175].

[504] [Дадонов, 1911, с. 77].

[505] [Белый Андрей, 1907, с. 50].

[506] См. подробнее: [Цивьян, 2002, с. 8-9].

[507] По данным «Журнала журналов»; см.: [Грачёва, 1989, с. 418-420].

[508] [С. Л., 1913].

[509] [Там же].

[510] [Вербицкая, 2012, с. 35].

[511] [Там же].

[512] [Там же].

Литература

Агафонова Н.С. Проза А. Вербицкой и Л. Чарской как явление массовой литературы, дис.... канд. филол. наук. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2005.

Арлазоров М. Яков Протазанов. М.: Искусство, 1973.

Белый Андрей. Синематограф // Весы. 1907. № 7. С. 50-53.

Великий кинемо. Каталог сохранившихся немых фильмов России (1908-1919) / сост. В. Иванова и др. М.: НЛО, 2002.

Вербицкая А. Ключи счастья. СПб.: Изд. дом «Л-д», 2012. *Вишневский Вен.* Художественные фильмы дореволюционной России. М.: Госкиноиздат, 1945.

Гардин В.Г. Воспоминания: в 2 т. Т. I. 1912-1921. М.: Госкиноиздат. 1949.

Грачёва А.М. Анастасия Вербицкая // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: в 3 т. Т. I. / под ред. Н.Н. Скатова. М.: Олма-Пресс Инвест, 2005. С. 363-365.

Грачёва А.М. Анастасия Вербицкая // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. Т. I. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 418-420.

Дадонов В.А. А. Вербицкая и ея романы «Ключи счастья» и «Дух времени». М.: К-во «Златоцвет», 1911.

Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910-х годов. М.: Наука, 1976.

Лихачев Б.С. Кино в России. Ч. I (1896-1913). Л.: Academia, 1927. *Преображенская О.* Как снимались картины // Кино (Москва). 1935. *№* 58 (710). 16 декабря. С. 4.

Преображенская О. Воспоминания // Кино и время. Вып. IV. М.: Госфильмофонд, 1965. С. 163-172.

Протазанов о себе // Яков Протазанов / сост. М.Н. Алейников. М.: Госкиноиздат, 1948. С. 230-250.

С. *Л.* Среди новинок. Т.Д. Тиман и Рейнгардт // Сине-фоно. 1913. № 27 (28 сентября). С. 30.

Цивьян Ю. Введение. Несколько предварительных замечаний по поводу русского кино // Великий кинемо / Каталог сохранившихся немых фильмов России. 1908-1919 / сост. В. Иванова и др. М.: Новое Литературное обозрение, 2002. С. 8-14.

© Нусинова Н.И., 2017

Эквиваленты звука в немом кино

Вадим Руднев

Мы исходим из гипотезы, в соответствии с которой в немом кино могут использоваться эквиваленты звука. Например, если мы видим крупным планом лицо человека с широко раскрытым ртом, то это может быть несомненным эквивалентом того, что человек в данный момент кричит.

Если мы видим крупным планом паровозный свисток и при этот наблюдаем, как из трубы идет пар, то это позволяет думать, что зритель в этот момент «слышит» паровозный свисток.

Звуки делятся на естественные и членораздельные, а эти последние, в свою очередь, – на вербальные и музыкальные.

Естественные звуки с большей легкостью передаются при помощи изобразительных эквивалентов, что и было только что показано.

Но дело в том, что, как показала аналитическая философия в лице Л. Витгенштейна, а также теория речевых актов Дж. Остина и Дж. Серля, звук-знак не существует сам по себе: он функционирует только в виде речевого акта или языковой игры. В этом смысле простейшие речевые акты, включающие как собственно звуковой, так и жестовый и мимический компоненты, могут также выражаться изобразительно. Например, простейший жест рукой, указывающий на дверь (соответствующий идиоме «указать кому-либо на дверь») и означающий «Немедленно уходите!» или даже «Вон!», однозначно прочитывается в соответствующем эпизоде немого кинематографа так же как приглашающий жест рукой по направлению к комнате, означающий «Войдите!» или «Прошу Вас!»

Изобразительным образом могут быть переданы также и более сложные речевые акты и языковые игры: например, пианистка играет на фортепиано или дирижер управляет симфоническим оркестром. В этом случае мы не слышим звуки, но понимаем смысл речевого акта: это исполнение музыкального произведения.

В принципе, изобразительными способами могут быть достаточно адекватно переданы примитивные эмоции, включающие звуковой компонент (например, плач или смех).

При помощи изобразительных средств можно передать даже эмоционально наполненную мысль, вернее, ее содержание. Например, показать задумчивого человека и то, о чем он думает, в виде наплыва камеры. Если человек думает о женщине, то при помощи несложных синтаксических приемов можно показать эту женщину как содержание его мысли. Но за данной примитивной мыслью о женщине стоит эмоция, которая, в сущности, и передается: стремление к этой женщине, любовь к ней.

Однако абстрактная мысль, передаваемая пропозицией, адекватно при помощи изобразительных средств, сообщена быть не может, что вытекает из самой арбитрарной конвенциональной природы языкового знака.

Пропозициональная мысль передается при помощи системы вербальных знаков и сложно устроенной синтаксической системы отношений этих знаков. Например, пропозиция «Человек идет по улице» может быть передана при помощи последовательности знаков *человек*, *идет* и *по улице*. Но, говоря так, мы невольно подменяем понятия. Необходимо различать то, что есть на самом деле мысль, и то, что есть изображение этой мысли. Нельзя передать мысль изобразительно: то, как человек подумал, что он идет по улице. Хотя можно изобразительно передать то, что я представляю сейчас свою любимую женщину, то есть изобразить нечто непропозициональное. Но само это действие, сам этот факт, что человек

идет по улице, можно кинематографически изобразить при помощи кадра или последовательности кадров.

Важной особенностью человеческого языка является наличие в нем пропозициональных установок, то есть таких выражений, как *«я* подумал», «мне показалось», «я уверен» и т.д. Это мысль о мысли (как показал Готлоб Фреге в статье «Мысль: логическое исследование»[513]) является особенностью именно развитого интеллектуального человеческого языка (в дальнейшем эта идея была подробно обоснована Ю.С. Степановым в книге «Индоевропейское предложение»[514]).

Как связана пропозициональная установка, мысль о мысли, со звучанием? Что должен был сделать кинематограф, чтобы стать не только эмоциональным, но и интеллектуальным искусством? Что нужно было сделать, чтобы передать мысль не о том, что человек идет по улице, а иную: «Я думаю, что человек идет по улице»? Кинематограф смог это сделать при помощи монтажа и в первую очередь при помощи монтажа внутрикадрового. Монтаж, точка зрения – это и есть кинематографическая пропозициональная установка. Если, чтобы показать человека, идущего по улице, достаточно последовательности кадров, то саму мысль об этом идущем по улице человеке можно показать, например, использовав средний план лица другого человека, следящего за первым, находящимся в том же кадре. Между прочим, именно эта возможность стала практической предпосылкой детективного кинематографа.

Но где же здесь проблема звука?

Человек – это существо говорящее. Он может называть вещи именами, не похожими на сами вещи. Это и есть особенность человеческой речевой деятельности, в основе которой лежит арбитрарность. На этом построен тот эффект, который мы называем шизореальностью (концепт, подробно разработан в нашей книге «Введение в шизореальность»[515]). Его суть в том, что непохожесть вещи на ее название является основой шизофренической амбивалетности, поскольку человек – животное не только говорящее, но и расщепляющее. Для того, что мы называем человеческим, важно то, что он видит и слышит, и то, что он об этом думает и как это называет.

Так вот, думает человек звуковыми образами, а не написанными словами, поэтому, изображая пропозициональные установки, кинематограф, стал волей-неволей изображать звучащую речь.

Поскольку человек – это, согласно Т. Кроу[516], *homo schizopreni-cus*, его мышление всецело психотично (подробно этот тезис развернут в моей книге «Новая модель шизофрении»[517]). Прежде всего, оно производно от эмоции и наполнено эмоциями. Мышление возникает в каком-то смысле как альтернативна эмоции. В тот момент, когда взрослый или ребенок решает, претерпевать ему фрустрацию или нет, он может подумать: а не поступить ли мне вот таким образом? (Все это пока вольная передача концепций Уилфреда Биона, изложенная, в частности, в его книгах «Научение через переживание» и «Элементы психоанализа»[518].) Например, откуда-то появляется возможность не просто закричать, а позвать маму. Это очень важный момент в жизни ребенка, когда он начинает звать маму, что равносильно тому, что он начинает говорить, то есть вместо: «А-а-а-а!!», – зовет: «Мама!»

В чем тут разница? Ведь слово «мама» еще не вполне арбитрарно. Оно немного похоже на маму, но все-таки это уже слово и уже почти пропозиция: «Я хочу, чтобы пришла мама,

---

[513] [Фреге, 1987].

[514] [Степанов, 1983].

[515] [Руднев, 2011].

[516] См. подробнее: [Crow, 1997].

[517] См.: [Руднев, 2012].

[518] [Бион, 2008; 2009].

накормила меня и утешила». В чем же здесь патология? В употреблении звуков в членораздельной функции, результатом чего является тот факт, что сформированное слово не похоже на вещь, а это приводит к удвоению реальности, совершенно не свойственной для животных других видов. Мышление возникает в результате фрустрации. Если бы все было хорошо, ребенок так и оставался бы на позиции принципа удовольствия: спит, ест, выделяет. Но ему становится интересно узнать и понять, что происходит вокруг. Появляется эпистемофилическая функция. Первичное в этой функции – зрение, а не звук. Видеть он может, а говорить нет, поэтому, как это ни парадоксально, для того чтобы увидеть *что-то*, надо это *что-то* также и услышать. Услышать, чтобы потом назвать. Немое кино поэтому было поначалу младенческим (довербальным) занятием в том смысле, что было всецело эмоциональным, оно не могло мыслить, то есть претерпевать фрустрацию.

Иными словами, рассуждая так, мы утверждаем, что немое кино не претерпевает фрустрацию, а показывает нам, как не претерпевают фрустрацию, показывает процесс, если угодно, немого крика ужаса непретерпевания фрустрации. Что это может значить? Кино эмоционально, оно может *показать* истерический крик или плач как мимическое и жестовое напряженное движение, то есть естественным природным – неарбитрарным, а по преимуществу иконическим и индексальным образом задействуя в актере (и зрителе) три примитивные характерологические модальности – истерическую, циклоидную и эпилептоидную. Так строится первый продуктивный жанр немого кино – мелодрама, использующий эту двигательную технику, что тонко подметил в своем знаменитом стихотворении «Кинематограф» (1913) О. Мандельштам[519]:

И в исступленье, как гитана,
Она заламывает руки.

Но может быть и иная логика, более глубокая: кино все-таки *претерпевает* фрустрацию, но делает это на архаический манер, как младенец, когда преодолеть фрустрацию необходимо, иначе просто погибнешь, но рядом нет хорошего объекта, который помог бы в этом, то есть нет материнской груди. Тогда ребенок все-таки претерпевает фрустрацию, но не в режиме принципа реальности, а в режиме принципа удовольствия, то есть галлюцинаторно, путем производства странных объектов. Что происходит в психике младенца, когда ему страшно, голодно или холодно (скорее всего, он четко не различает этих аффектов)? Свой страх, первичную тревогу он проецирует вовне, и тогда ему кажется, что это кому-то другому страшно, холодно и голодно, то есть с ним происходит нечто вроде кошмарного сновидения.

Ребенок, в сущности, видит примитивное немое кино (о соотнесении раннего кино с галлюцинацией см. в книге Ю.М. Лотмана и Ю.Г. Цивьяна «Диалог с экраном»[520], а также подробно в нашей книге «Психология кино»[521]).

В этом смысле самый ранний странный объект киноискусства «Прибытие поезда на вокзал города Ла-Сьота» (1895) символизирует пренатальное приближение отцовского фаллоса (в духе проницательной статьи Кёйпера «Космогония и зачатие»[522]).

Но даже самое раннее кино – это искусство, поэтому в данном случае не может идти речи лишь о примитивной проекции, то есть о простом движении изнутри вовне. Это движение изнутри вовне, представление внутреннего как внешнего, признак психоза (подробно об

[519] Цит. по: [Мандельштам, 1978, с. 80].
[520] [Лотман, Цивьян, 1996].
[521] [Руднев, 2013].
[522] [Кёйпер, 1986].

этом см. в нашей книге «Странные объекты»[523]). Но галлюцинация – это компромисс между «безымянным ужасом» самого психоза (термин Уилфреда Биона) и чем-то более реальным, потому что галлюцинация, как и сновидение, состоит из элементов реальности. Производство странных объектов поэтому есть производство переходных объектов (термин Дональда Винникота[524]).

Что значит выражение «производство странных объектов»? Это перемалывание в психике неприемлемых ужасных констелляций, затем вырывающихся наружу в виде измельченных материализованных остатков психики, с которыми приходится коммуницировать галлюцинанту.

Представим себе, что ребенок просто кричит от ужаса, рядом нет никого, кто помог бы ему вывести этот крик наружу. Ребенок делает это сам, галлюцинаторно. Но как показать сам крик? Он не может показать себе свой крик, потому что крик невозможно себе представить, поэтому он представляет себе немой ужасный вперившийся в него странный объект.

Поскольку ребенок не умеет говорить, то все происходящее вокруг видится ему набором зрительных образов, то есть он видит своеобразное немое кино. По сути, видимый мир для него – галлюцинация; ср.: «А между тем на экране мелькают тени, пятна света и темноты на белом квадрате, которые *кажутся* (Курсив здесь и далее мой. – *В. Р.*) людьми и предметами, в кинопроектор заправлена лента, состоящая из отдельных неподвижных фотографий, которые, сменяясь с большой скоростью, *кажутся* нам движущимися. <…> Все, что мы видим на экране, лишь *кажется*, не случайно в период возникновения кинематограф долго назывался “иллюзион”»[525].

Так, когда мы видим, что в немом кино о чем-то говорят, мы не точно знаем, о чем там говорят. Если бы ребенок посмотрел немой фильм, языка которого он не знает, эффект был бы такой же, как если бы зритель, не знающий языка балета, посмотрел бы балет. *Немое кино и есть такой балет*.

Предшественником низкосортного обыденного немого кино была, по нашему мнению, жанровая живопись XIX века. Например, в картине И. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1880-1891) мы *видим*, как герои хохочут, но не слышим их смеха, а на в картине В. Перова «Охотники на привале» (1871) *видно* по жестикуляции и отчасти мимике, о чем примерно идет разговор охотников, но не слышно слов. Это предшественники обычных немых фильмов-мелодрам.

Но рассмотрим другую картину – «Не ждали» Репина. Здесь все уже не сводится к примитивной телесной эмоции. Эта картина в определенном смысле арбитрарна.

[523] [Руднев, 2014].

[524] [Винникот, 2001].

[525] [Лотман, Цивьян, 1996, с. 18].

Рис. 1. И.Е. Репин. Не ждали. Холст, масло. 1884-1888. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия

Источник: <http://www.tretyakovgallery.ru/ш/collection/_show/image/_id/212>.

Если, условно говоря, ребенок, не знающий языка взрослых, может отчасти понять картину «Запорожцы» (во всяком случае, используя свой примитивный эмоциональный опыт, понять: там смеются, то есть происходит что-то очень веселое), то «Не ждали» он не поймет, поскольку в этом случае нужно знать непростой арбитрарный и нарративный в своей основе язык сложных движений и законов «внутрикадрового монтажа», которые представлены в этой картине, где мы видим не что иное, как танец: танцует горничная, впускающая «незнакомца» в дверь, танцует потрясенная жена, танцуют сидящие дети и сама фигура главного героя. Они танцуют по законам балета, которые лишь косвенно связаны с бытовой семантикой.

Рис. 2. А. Иванов. Явление Христа народу. Холст, масло. 1837-1857. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия*Источник*: <http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/144>.

Что мы хотим этим сказать?

В каждом большом произведении искусства кроется загадка, и ее разгадка не сводима к законам обыденной семантики. К таким законам сводится текст массового искусства. Картина Репина не о том, как человек вернулся из заключения, а о том, что он вернулся некстати: этот человек своим потусторонним (по сути дела, это мертвец) символическим величием не вписывается в бытовой диегезис «кадра». И ритмика этой потусторонности, этой неуместности появления главного героя, эта ритмика «неожидания» настолько сложна, что не будет понятна тому, кто не владеет конвенциональным языком жестов, чисто художественных жестов, чисто художественной мизансцены, имеющей интертекстуальный и даже архетипический источник, каковым в данном случае, по нашему мнению, является картина А. Иванова «Явление Христа народу». Это и есть эстетическая загадка картины Репина.

Рис. 3. Кадр из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец “Потёмкин”»

Такого рода шедевры мы и называем предшественниками немого кино *балетного* типа.

Вспомним, к примеру, фильм «Броненосец “Потёмкин”» (1925). Это, несомненно, прежде всего балет. Примитивная бытовая эмоция там не играет никакой роли. Там играет роль расположение групп. Почти первобытный ритуальный танец, который совершается над прогнившим мясом, затем сцена несостоявшегося ритуального расстрела группы матросов накрытых брезентом, явно превратившихся в несъеденное тотемное животное, тело без органов.

Любая сцена массового насилия является отсылкой к социальной первосцене поедания отца детьми первобытной орды из «Тотема и табу» З. Фрейда[526].

[526] [Фрейд, 1998].

Рис. 4. Кадр из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец “Потёмкин”»#

Если предположить, что первосцена является прототипом не только объектных отношений, но и прототипом кино, то это может привести к следующим выводам: для того чтобы видеть, нужно знать, что ты видишь; для того чтобы знать, что видишь, нужно обладать мышлением, аппаратом знания. Мышление возникает постепенно. Ребенок вначале не понимает, что он и объекты – это нечто различное, поэтому можно сказать, что он вообще ничего не видит. Было бы даже не верным говорить, что он видит какие-то пятна и слышит какие-то звуки. Он находится в состоянии первичной аксиологической модальности боли и удовольствия, которые ощущаются, скорее, тактильно. Когда можно сказать, что ребенок впервые что-то увидел и что именно он увидел? Это еще не объект и даже не странный объект. Странность может возникнуть только тогда, когда мы понимаем, что такое нестранность. Предположим, что ребенок постепенно начинает видеть, когда на него наползает материнская грудь, и он от этого получает удовольствие, потому что она его кормит, и в тот момент, когда он перестает ее «видеть», он засыпает, а просыпаясь, снова хочет есть и, если груди рядом нет, переживает неудовольствие. Грудь расщепляется на две части – плохую и хорошую. Хорошая кормит, а плохая почему-то не хочет кормить, она его хочет уничтожить (чтобы не надо было кормить?), она его преследует. Это параноидно-шизоидная позиция, выделенная Мелани Кляйн[527]. Вокруг что-то происходит, но это ребенка не касается, он хочет только есть и спать. Мысль возникает тогда, когда он, вместо того, чтобы кричать, начинает искать глазами материнскую грудь. Вот это и есть, очевидно, момент возникновения чего-то похожего на видение. Момент видения, скорее всего, совпадает с депрессивной позицией, когда мать начинает восприниматься как целое. Но это еще не картинка, а протокартинка. Чем отличается протокартинка от картинки? Это аналогично тому, как если бы мы не навели фокус и не определили вертекс. У ребенка еще есть всего один вертекс: чтобы мать все время была рядом и дарила ему любовь, которая уже не сводится только к кормлению. Что видит ребенок? Что он чувствует? Вокруг может быть много народу: люди, которые пришли на него посмотреть, родственники, незнакомые случайные лица. Но все это расплывается. Когда ребенок начинает видеть отца? В тот момент, когда принцип удовольствия сменятся принципом реальности. Что значит принцип реальности? Это значит, что можно не только есть и спать, но нужно еще чему-то подчиняться, то есть возникает деонтическая модальность. Отец – второй вертекс и первый странный объект. В этот момент появляется нечто вроде монтажного стыка, нечто вроде эффекта Кулешова. Лицо матери монтируется с лицом отца и меняется до неузнаваемости. Он понимает, что она любит не только его, что есть кто-то еще.

В этот момент и зарождается настоящее кино.

Литература

Бион У. Научение через опыт переживания. М.: Когито-Центр, 2008.

Бион У. Элементы психоанализа. М.: Когито-Центр, 2009.

Винникот Д. Игра и реальность. М.: Наука, 2001.

Кёйпер Ф. Космогония и зачатие // Кёйпер Ф. Труды по ведийской мифологии. М.: Наука, 1986. С. 112-146.

Кляйн М. Развитие в психоанализе. М.: Наука, 2000.

Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1996.

Мандельштам 0.3. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1978 (Библиотека поэта. Большая серия).

[527] [Кляйн, 2000].

Руднев В. Введение в шизореальность. М.: Аграф, 2011.

Руднев В. Новая модель шизофрении. М.: Аграф, 2012.

Руднев В. Психология кино. М.: Гуманитарный ин-т телевидения и радиовещания, 2013.

Руднев В. Странные объекты. М.: Академический проект, 2014.

Степанов Ю.С. Индоевропейское предложение. М.: Наука, 1983.

Фреге Г. Мысль: логическое исследование // Философия. Логика. Язык. М.: Прогресс, 1987. С. 18-47.

Фрейд З. Тотем и табу. М.: Наука, 1998.

Crow T Is Schizophrenia the Price that Homo Sapiens Pays for Language? *11* Schizophrenia Research. 1997. Vol. 28. P. 289-301.

© Руднев В.П., 2017

Часть III
Развлекательность как художественная доминанта нового театра

«Веселые вечера» «художественников»: о капустниках МХТ в первое десятилетие XX века «Малое искусство»

Элен Анри-Сафье

Театральным капустником называют дружеский праздник, «веселый вечер» при закрытых дверях, когда труппа ради развлечения (и отчасти для демонстрации своих возможностей и эмоциональной разрядки), основываясь на проведенной театром серьезной работе, играет не для широкой публики, а для узкого круга «своих» импровизированный и пестрый, пародийный спектакль. Такие вечера чаще всего организовывают на исходе зимнего сезона, в начале Великого поста: отсюда и наименование – «капустник» (капуста и кушанья, из нее приготовленные, в том числе капустный пирог, – типичные постные блюда)[528].

Цель таких спектаклей, где главное – смех, сплотить коллектив и снизить напряжение. Как и во время карнавала, иерархия положений и ценностей (в том числе жанровых) переворачивается и опровергается в процессе высмеивания «высокого»: передразниваются наиболее популярные актеры труппы (В.В. Лужский, И.М. Москвин, В.И. Качалов и другие «первые скрипки»), дирекция театра («Сам», то есть Станиславский); большие жанры (опера и драма) принижаются, уступая главенствующую роль малым – оперетке, куплетам и сценкам, чаще всего пародийным и шуточным, импровизации, экспромту, фарсу, клоунаде и буффонаде. Автореферентность – обязательная структурная составляющая «номеров». Важны и ритуальность капустников, их регулярный возврат – на Новый год, на закрытие театрального сезона, на годовщину основания театра. Капустник в некотором смысле похож на то, что в бытовом студенческом фольклоре французских вузов именуется «ревю» *(revue),* то есть «любительский спектакль, сыгранный членами какой-нибудь группы и изображающий наиболее выдающихся из них»[529]. В итоге получается, что капустник – не жанр, а полубытовое, полуартистическое событие, являющееся одновременно и театром, и развлечением. В некотором смысле он сродни перформансу[530]. Притом очень важно, что в пространстве капустника опытные и прославленные артисты-профессионалы снова становятся любителями, выступая одновременно в качестве актеров и публики.

Станиславский посвятил капустникам МХТ целую главу в своей автобиографической книге «Моя жизнь в искусстве»[531]. Он указывает на самые удачные из них (1902, 1903, 1908 и 1910 гг.) и описывает отдельные, особенно запоминавшиеся и имевшие успех номера этих

---

[528] Дениз Йоккос (Denise Yoccoz), переводчица автобиографии К.С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» на французский язык, придумала для перевода слова «капустник» выражение *soiree-aux-choux (букв,* капустный вечер).

[529] «Revue: Spectacle d'amateurs joue par les membres dun groupe et mettant en scene les plus marquants d'entre eux (Ревю – любительский спектакль, сыгранный и поставленный членами группы»); см. электронный словарь TLFi (Tresor de la Langue Fran^aise informatise): <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/ revue> (последнее обращение: 2017. 9 января).

[530] Можно лишь условно говорить о перформансе – жанре, которого в начале XX века еще не было. Перформанс – это современный жанр, созданный европейскими и американскими авангардистами, полагавшими само произведение событием, происходящим в определенных временных и пространственных условиях, в котором принимают участие тело художника, его изречения, жесты и действия.

[531] См. главу «Капустники и “Летучая мышь”» [Станиславский, 1988-1999, т. 1, с. 444-455].

«веселых вечеров». В заключение он подчеркивает связь между капустниками и клубом МХТ, кабаре «Летучая мышь». Но при этом он не пытается проанализировать ни место капустников в общей жизни театра, ни значение для артистов МХТ с точки зрения их работы, ни собственное участие в подготовке и проведении таких представлений.

Поскольку капустники в большой степени основаны на импровизации, нет ничего удивительного в том, что о них сохранилось сравнительно мало свидетельств. В нашем распоряжении, с одной стороны, довольно скудный подготовительный материал (разрозненные планы вечеров, эскизы, списки номеров и фамилий, названия музыкальных произведений и т.п.), с другой стороны, немногочисленные пригласительные билеты, программки, пародийные и серьезные меню, шуточные стихи. Все это наспех и не очень разборчиво написано от руки или перепечатано на машинке на отдельных листочках. Иконографический материал отсутствует, по крайней мере в фондах Музея МХАТ нам не удалось отыскать ни одной фотографии, рисунка или карикатуры.

Большинство документов хранится в Музее МХАТ: о капустниках 1902, 1908, 1909, 1910, 1911 и 1912 гг. в разном объеме и виде имеются разнородные данные – записи, описания проектов, списки участников и др. Кроме того, сохранился материал, собранный Георгием Бурджаловым, актером МХТ[532]. Бурджалов собирал, вырезал и вклеивал в тетрадки всевозможные статьи и отзывы о жизни и мероприятиях МХТа из прессы того времени, издававшейся в обеих столицах. К сожалению, в его вырезках не сохранились сведения об источнике (автор материала, дата и даже название газеты)[533]. Уцелели отдельные подписи; среди авторов есть хорошо известные люди, в том числе Николай Эфрос, писавший под псевдонимом Чужой, и Леонид Мунштейн (псевдоним Lolo)[534].

Также то тут, то там попадаются упоминания о капустниках МХТ в дневниках, записках и письмах современников (например, в дневнике Е.Б. Вахтангова и переписке О.Л. Книппер). Кое-какие сведения проскальзывают и в более поздних воспоминаниях участников и очевидцев – например, в книге актера МХТ Леонида Леонидова[535]. Вообще в научных трудах о МХТ редко упоминаются капустники, которые долгое время оставались достоянием одних лишь артистов театра, а их известность уже с 1908 г. была заслонена и как бы поглощена быстрой славой кабаре «Летучая мышь»[536].

Жизнь и смерть мхатовских капустников

Как отмечается в обзорном предисловии к книге Людмилы Тихвинской о русском театре-кабаре[537], в начале XX века капустники происходят на широком «рекреационном» фоне, столь характерном для эпохи (балы, маскарады, публичные и домашние увеселения, *«folles nuits»*[538]). Капустники МХТ – прямое продолжение пародийных и сатирических неформальных спектаклей, устраиваемых Станиславским еще со времен «Московского общества искусства и литературы». В первых главах книги «Моя жизнь в искусстве» Станиславский рассказывает о своей шумной молодости и о пристрастии к шутке и переодева-

[532] Бурджалов Георгий Сергеевич (1869-1924) – актер и режиссер, один из основателей Музея МХАТ (1923).

[533] И видимо, восстановить эти сведения смогут только сотрудники музея при атрибуции материала.

[534] Хочется поблагодарить сотрудников Музея МХАТ, за помощь в поиске материалов, связанных с капустниками театра.

[535] См.: [Леонидов, 1960]. Леонидов Леонид Миронович (1976-1941) – актер МХТ с 1903 г.

[536] Отдельные сведения о датах и содержании капустников можно отыскать в четырехтомном труде Ирины Виноградской; см.: [Виноградская, 2003].

[537] См.: [Тихвинская, 1995; 2005].

[538] Безумная ночь (*фр.*). «Бал в Мариинском театре 1908 года, в согласии со своим девизом *"falle nuit",* был полон безумствами и дурачествами» [Тихвинская, 2005, с. 18].

нию[539]. Неудивительно, что и во МХТ укоренились капустники, которые происходили один-два раза в год, и на них давали волю веселью, юмору и остроумию, метаморфозе и праздничности.

Уже с 1899 г. в отдельных источниках появляются упоминания о капустниках МХТ, но первое достоверное описание одного из них относится к 22 января 1902 г. Капустник состоялся по случаю Нового года в «репетиционном сарае» на Божедомке. Это был закрытый вечер, на него допускались лишь артисты МХТ и немногие избранные друзья. О номерах, о расположении зала и о декорации мы ничего не знаем, но можно с уверенностью говорить, что там присутствовал Ф.И. Шаляпин и на участие в елке охотно подписались все почетные актеры труппы («Качалов с хладнокровием», «Муратова с удовольствием» и т.п.)[540]. До нас дошел один-единственный документ – юмористический стишок неизвестного автора о житье-бытье МХТ[541]:

Куплеты 1-ого капустника на елочку, 22 января 1902 года

Есть в Москве в Ряду Каретном,
Приютившись неприметно,
В углубленьи, в углубленьи —

Домик белый небольшой,
Но внутри в нем, ой-ой-ой, —
Заведенье, заведенье.

Кто хоть раз в нем побывал,
Непременно испытал
И волненье, и смущенье.

Плоховато там слухать,
С бока вовсе не видать
Представленья, представленья.

Там частенько полный мрак,
Но уж это надо так —
Освещенье, освещенье.

Против музыки протест —
Уничтожен там оркестр,
Без сомненья, без сомненья.

Занавес не поднимают,
А на стороны сдвигают —
Обновленье, обновленье.

---

[539] «Кто знает, быть может, все эти метаморфозы и превращения всего дома и постоянные перевоплощения и переодевания всех членов семьи повлияли на меня как на актера, приучив к перевоплощениям в характерных ролях» [Станиславский, 1988-1999, т. 1, с. 93].

[540] МХТ, подписка на елку, 1902. См.: Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. Музей МХАТ. Ф. 97. Кн. 3. С. 41.

[541] Музей МХАТ. Ф. 97. Л. 5867/19.

А какая постановка —
Что пьеса – то обновка,
Удивленье, удивленье.

Коль на сцене дождь идет,
Так водица ливмя льет —
Ухищренье, ухищренье.

От костюмов бросит в жар —
Все работает Дюшар
Без стесненья, без стесненья.

Туалеты первый сорт,
Приезжай смотреть хоть Ворт
С откровеньем, с откровеньем.

В доме школа даже есть,
Чтоб уметь и встать и сесть
С настроеньем, с настроеньем.

А играют так, что в Малом
В огорченьи небывалом
Управленье, управленье.

И слыхал я, что оно
Даже сделало одно
Предложенье, предложенье.

«Вам, купеческая знать,
Под корону лучше встать
В единенье, в единенье».

Заведенья ж большаки:
«Нам, сказали, не с руки
Подчиненье, подчиненье».

Все как должно там, но дом
Много сходен с решетом —
С охлажденьем, с охлажденьем.

Заключили в нем союз
Насморк, кашель, грипп и флюс —
С осложненьем, с осложненьем.

И еще бы я вам спел
Да уж очень много дел

С развлеченьем, с устроеньем[542].

<…>

Капустник 1903 г. – тоже «елочка», новогодний праздник. Помимо актеров труппы, на вечере среди гостей – Леопольд Сулержицкий, Максим Горький, Фёдор Шаляпин. Да еще очень больной Антон Чехов, «по желанию» которого и был устроен капустник[543]. В программе вечера царила пародийность: шел «Цезарь наизнанку», «и Василий Васильевич Лужский изображал Станиславского в роли Брута, переиначив решительно все слова <… >»[544]. Больше всех хохотал Станиславский. Упоминается также капустник, состоявшийся в «Московском литературно-художественном кружке». Судя по дате (10 октября 1904 г.), это был праздник, связанный с годовщиной основания МХТ[545]. Сохранилось лишь шуточное «меню», о котором речь пойдет дальше. Состоялись ли капустники в трудные для МХТ 1905, 1906 и 1907 гг., неизвестно. По крайней мере их следов пока обнаружить не удалось. Но не исключено, что бывали закрытые импровизированные вечера.

Високосный 1908 год стал поворотным в истории капустников: 29 февраля при МХТ открылся «клуб-кабаре» «Летучая мышь», своего рода продолжение капустников. Кабаре разместилось в заброшенном подвале Дома Перцова на Пречистенке и явно было задумано как «театр наизнанку» под знаком зловредного демонического Касьяна (чей день выпадает на 29 февраля) и ночной химерической летучей мыши. Новое заведение сначала было исключительно приватным и даже интимным местом; оно предназначалось лишь для актеров театра («Les artistes chez soi»[546]), по словам Н.Ф. Валиева[547]. Туда можно было забежать после спектакля, перекусить, спокойно и свободно пообщаться и развлечься: «<…> Интимный кружок, уютное местечко для взаимного увеселения и забавы актеров МХТ в послеспектакльные часы <…> место отдыха – царство привольной, но красивой шутки, и подальше от посторонней публики»[548].

Учредителем и заведующим кабаре был предприниматель и актер Никита Федорович Валиев (1876-1936). Он был в то время пайщиком МХТ и секретарем В.И. Немировича-Данченко. Во время европейских гастролей 1906 г. Валиев со своим хорошим знакомым, эстетом и миллионером Николаем Тарасовым[549], оказал решающую финансовую поддержку театру Балиев, всю жизнь мечтавший только о театре, был принят в труппу МХТ, но несмотря на отдельные удачные композиции (роль Хлеба в спектакле «Синяя птица»), так и не смог вписаться в эстетический контекст театра. Зато с его круглым лицом, задором, энергией, заразительным весельем, неугомонным воображением и блестящим остроумием он оказался прирожденным эстрадным артистом и стал первым русским «конферансье», будучи при этом замечательным антрепренером[550].

---

[542] Далее в тексте следуют несколько строф о нарядах Ольги Книппер.

[543] [Станиславский, 1988-1999, т. 1, с. 444].

[544] Из воспоминаний В.П. Веригиной; см.: [О Станиславском, 1948, с. 356].

[545] Как известно, МХТ был основан 14 октября 1898 г.; см. «Моя жизнь в искусстве»: [Станиславский, 1988-1999, т. 1, с. 271].

[546] Артисты у себя (*фр*.).

[547] «Неофициальная часть программы – или, как ее называет Балиев, – “les artistes chez soi” – продолжалась до “утренних часов”». Музей МХАТ. Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. 1907-1912. Ф. 97. Кн. 6, С. 59-60). Газета и дата публикации не указаны; подпись – В. В. Поскольку в газетной вырезке речь идет о крэговском «Гамлете», текст можно отнести к 1909, 1911 или 1912 г.

[548] [Эфрос, 1918, с. 11].

[549] Николай Лазаревич Тарасов (1882-1910) – промышленник и меценат. «Летучая мышь» существовала на средства Тарасова. После его самоубийства Балиеву пришлось искать средства, и театр окончательно стал открытым и платным заведением.

[550] После закрытия театра «Летучая мышь» Балиев в 1922 г. перебрался со своей труппой во Францию, где основал «Le

С 1908 г. под руководством Н. Балиева будут устраиваться все капустники МХТ. Капустник в 1908 г., по свидетельству Станиславского, был особенно удачным. Его сначала планировали провести весной[551], но потом перенесли на 14 октября, день 10-го юбилея основания театра, на вечер после официального торжества. Однако в тот день капустник пришлось отменить из-за смерти Александра Ленского, одного из руководителей Малого театра. «Веселый вечер» с пародией на юбилейное чествование Художественного театра состоялся чуть позже, 27 октября, в клубе «Летучая мышь», а «капустник» провели только 9 февраля 1909 г.[552] Как и в 1904 г., пригласительные билеты были от имени «Московского литературно-художественного кружка» («Почетный билет для входа на праздник в честь М.Х.Т., 14 октября 1908 года. Приезд в 11 ч. вечера, окончание праздника в 2 часа ночи»[553]). По свидетельству Леонида Мунштейна (Lolo), «СБЕЖАЛ здоровый, искренний, веселый смех. Доставить в художественный театр»[554]. В Музее МХАТ хранится записанный на трех листках план вечера. Кульминацией был номер с пародией на цирк[555]:

1. выход жеребца;
2. семь гимнастов;
3. факир: Антимонов;
4. клоуны: Балиев, Авьерино;
5. наездница;
6. звери (укротитель Москвин);
7. Дуров;
8. выезд верхом.

Вот как Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» описывает выход жеребца, где он сам исполнял главную роль директора цирка и дрессировщика[556]:

> Потом шел номер самого директора цирка, которого изображал я. Я появлялся во фраке, с цилиндром, надетым для шика набок, в белых лосинах, в белых перчатках и черных сапогах, с огромным носом, с черными усами, густыми черными бровями и с широкой черной эспаньолкой. Вся прислуга в красных ливреях выстраивалась шпалерами, музыка играла торжественный марш, я выходил, раскланивался с публикой, потом главный шталмейстер вручал мне, как полагается, бич и хлыст, я щелкал (этому искусству я учился в течение всей недели во все свободные от спектакля дни), и на сцену вылетал дрессированный жеребец, которого изображал А.Л. Вишневский.
>
> Номер цирка кончался кадрилью всех артистов. При этом вся труппа Художественного театра с Книппер, Качаловым, Москвиным, Лужским, Грибуниным и другими выезжала на детских картонных лошадках с фальшивыми кукольными ногами, а я, в качестве директора, стоял у входа с огромным звонком густого низкого звука и звонил при перемене

Theatre de la Chauve-Souris». Постоянно гастролировал по Северной Америке.

[551] Об этом свидетельствует предварительная программа с пометкой: «Станиславский, КС, Сулержицкий, ЛА, сценарий и программа вечера МХТ “капустник” 1908, весна» Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 3. Ед. хр. 16. Л. 1. Дальше на двух страницах идет подробная программа.

[552] См.: [Виноградская, 2003, т. 2, с. 144, 163].

[553] Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. 1911-1912. Музей МХАТ. Ф. 97. Кн. 3. С. 44, 45.

[554] Отзывы печати о МХТ, Г.С. Бурджаловым. 1911-1912. Музей МХАТ. Ф. 97. Кн. 3. С. 40. Леонид Григорьевич Мунштейн был редактором журнала «Рампа и жизнь».

[555] Проект капустника. 1908. Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 3. Ед. хр. 16. Л. 1.

[556] [Станиславский, 1988-1999, т. 1, с. 447].

котильонных фигур-кавалькад. Артисты выполняли их, бегая по арене собственными ногами.

На втором листке того же документа – список музыкальных номеров («женский хор» с участием Саца), дивертисментов и скетчей («Матросы и прачки»; «Клеопатра»; «Плевицкая»[557], «Балиев», «Гризетки», «Би-ба-бо (bis: ойра)», «Он за ней», «Негритянка», «Пушка»). На третьем листке написано: «Кадриль».

Содержание и направление «балиевских» капустников 1909 и 1910 гг. все больше сближаются с программой «Летучей мыши». Интимные «междусобойчики», когда профессионалы вновь становились любителями, трансформируются, их участники вступают на путь иной профессионализации. Публика расширяется, на вечера приглашаются все больше «посторонних». Дирекция «Капустника артистов МХТ» в предварительной «Программе» от 9 февраля 1909 г., которая, видимо, целиком не осуществилась, заранее предупреждала публику о правилах вечера: «Обструкция не допускается»; устроители также «просят не дразнить животных». Зато обещано, что «в течение всего вечера будет функционировать лотерея-аллегри под девизом “Синяя птица”». И организаторы увеселений просят «публику обратить внимание на освещение, так как Дирекция, не жалея громадных затрат, весь вечер будет пользоваться исключительно Друмондовым светом»[558].

Далее от имени дирекции идут объявления и инструкции. Расположены на странице они приблизительно так:

В Заключение
День в Испании,
или
Сон на Волге
Цветочное корсо

В этом корсо примут участие 213 аборигенов, не считая детей и животных.

Табло при блестящем фейерверке, огонь осветивший всю Европу (полная иллюзия маяка, что близ Нью-Йорка).

Дирекция увеселений добьется полной эмоции.

Зал отделан и декорирован заново.

Отопление Вестингауза.

Бросание на сцену огурцов, капусты и других цветков безусловно воспрещается.

Программа состоит из 35 номеров, не меньше[559]. В течение всего вечера чередуются номера, то и дело прерываемые «поворотами» – «Поворот Балаган», «Поворот Шантан»[560]; также устроены «антракт» и «перемена». Вечер начинается с «лекции», где выступают В.В. Лужский, Л.А. Сулержицкий, В.И. Немирович-Данченко и А.И. Южин. Дальше следует «Полковой оркестр» (дирижирует Сулержицкий). В списке номеров фигурируют «Самый маленький человек», «Русский великан», «Юлия Пастрана»[561], «Индеец», «Клеопатра», «Звукоподражатель». После «Поворота Шантан» шли номера «Русский хор», «Вун-

[557] Плевицкая Надежда Васильевна (1879-1940) – русская певица, исполнительница русских народных песен и романсов.

[558] Проект «капустника». 1909. Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 3. Ед. хр. 16. Л. 1.

[559] Проект «капустника». 1909. Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 3. Ед. хр. 16. 1 л.

[560] От chantant (*фр.*) – поворот, совершающийся во время пения.

[561] Речь идет о мумии знаменитой мексиканки Юлии (Хулии) Пастране (Julia Pastrana), «волосатой женщине», умершей в Москве в 1860-м г., ее мумия в виде аттракциона показывалась тогда по всей Европе. Пародия использовала эту моду на демонстрацию всевозможных патологий.

деркинд», «Дункан»[562], «Камионский и Петрова-Званцева»[563] и проч. После антракта ожидались знаменитый певец Л.В. Собинов[564] и такие номера, как «Трио иноков», «Наполеон», «Качалов», «Хижина Дяди Тома», «Куплеты Валиева», «Ой-ра… шесть оборванцев».

Не каждый раз удается определить по рассказам очевидцев содержание номеров, тем более, что, видимо, не все номера капустника 1909 г. состоялись. Номер Станиславского – 24-й. Он носит название «Фокусы Станиславского – исчезновение Потоцкого», но подробного описания номера ни в воспоминаниях, ни в прессе отыскать не удалось[565].

Поражает в капустниках широта охвата художественного материала и его жанровое разнообразие (есть ссылки на оперу, цирк, кинематограф, на балаганные игры и фокусы, на народную пляску и песню, «лапстик», французскую борьбу и многое другое). Но важнее всего то, что почти все «авторитеты» труппы – Качалов, Леонидов, Лужский, Москвин, а также известные актеры из Малого театра, например В.Ф. Лебедев[566], не прочь поучаствовать в капустниках с их автопародийностью, пестротой и дурачествами.

В следующем, 1910 г., 8 марта, то есть к концу зимнего сезона, состоялся открытый «сверх-капустник» (слова Николая Эфроса)[567]с «программой-монстром»[568]. Он продолжался всю ночь. Это был первый платный капустник: сбор должен был пойти на создание пенсионного фонда для артистов театра. «Пародия-обозрение, написанное специально к этому дню, затронет все интересные темы настоящего театрального сезона»[569]. Рецензент однако сетует, что билеты (25 руб.) слишком дорогие.

И правда, программа, составленная МХТ, который иронически называли «Theatre de Kamerguere» (Камергерский театр), еще обширнее, чем в 1909 г., и планирует вечер с древнегреческой тематикой. Первое «отделение» посвящено пародийному представлению первого акта «Прекрасной Елены» Оффенбаха. Привожу программу, написанную на макароническом русско-французском языке, с сохранением особенностей стиля, орфографии и графики оригинала[570]:

Представлен будет
Первый акт
Вечно юной, мелодичной, национально-французской (на русском языке) оперетки
Художника эстета:
Оперетного жанра
Знаменитого композитора
Франции
Егора ОФФЕНБАХА
«Прекрасная Елена»

---

[562] Исадора Дункан (1877-1927) приехала на гастроли в Петербург позже, 4 апреля 1909 г. Ее выступления не могло быть в окончательной программе капустника. Зато были Л.В. Собинов и В.Н. Петрова-Званцева.

[563] Камионский Оскар Исаевич (1869-1917) – оперный певец. Петрова-Званцева Вера Николаевна (1875-1944) – знаменитая оперная певица.

[564] Собинов Леонид Витальевич (1872-1934) – тенор, один из лучших певцов того времени.

[565] См.: [Виноградская, 2003, т. 2, с. 163].

[566] Лебедев Владимир Федорович (1871-1949) – артист Малого театра.

[567] *Чужой* [Эфрос Н.Э.]. Сверх-капустник. Музей МХАТ. Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. 1900, 1906, 1910, 1919. Ф. 97. Кн. 2. С. 39-41.

[568] *[Без подписи]*. На капустнике. Музей МХАТ. Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. 1900, 1906, 1910, 1919. Ф. 97. Кн. 2. С. 37.

[569] *[Без подписи]*. [Без названия]. Музей МХАТ. Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. 1900, 1906, 1910, 1919. Ф. 97. Кн. 2. С. 21.

[570] Музей МХАТ. Ф. 97. Регистрационный номер листа: 3503.

(la Belle Helene)
В переводе члена общества
Драматических писателей
Victorien'a Крылова

Роли исполняют
Елены —О.Л. Книппер
Париса —И.М. Москвин
Менелая —В.И. Качалов
Калхаса —Н.Г. Александров
Ахилла —И.М. Уралов
Аякса 1 —Г.С. Бурджалов
Аякса 2 —Л.А. Суллержицкий
Ореста —В.В. Лужский
Парфениса —Ю.М. Ракитин
Леоны —М.Я. Шик
1-й девушки —А.А. Головина
2-й девушки —М.А. Ефремова
Филоколла —К.П. Кохлов
Евтиклея —А.П. Бондырев
Оркестр под управлением Влад. Ив. Немировича-Данченко
Декорация по греческим эскизам лучших мастеровых Греции
По специальному заказу Дирекции Капустника у Лауреата школы живности и обоняния Афинских развалин
Клаудіо Сапунова

На греческую покупку режиссеров дирекцией истрачено несколько кредитных билетов

_____
В акте участвуют более 50 000 человек

_____
Грандиозный променаж!!

_____
«Цари» общаются с публикой!!!

_____
Танец тефтелей (греческих блудниц)

_____
Афинские Греки
Лейнвнос, Кинвнос, Верьвнос
Настоящее греческое мужское платье
Фирмы Деллос и Досс

_____
Кухня и беспрерывный ресторан под У
правлением опытных Метрдотелей,
Из которых один из княжеских и даже выше домов

_____
Для равновесия, La Balance, ансамбля К. Станиславский

приглашен известный брюсовик и бальмонтист М.Я. ШИК[571]

_____

Г-жа Ефремова исполняет свою фразу в ансамбле с теми же словами и музыкой и в тех же тонах, в каких эти слова исполняла при первом дебюте знаменитая М.Г. Савина

_____

Бросание на сцену цветов и бутоньерок поощряется. Принимая с благодарностью все предписания Дирекции Товарищество артистов Камергерского театра на аплодисменты и бисы выходить и отвечать будет.

Пролет «голубя» через всю сцену

_____

Гречиха, рахат-лукум, грецкие орехи, губки и другие греческие продукты работы собственных бутафоров

_____

Между прочими нумерами променажа:
«Туалет премьера»

_____

Треф после удачной охоты в своей компании и найденном.
Два Хлестакова, или Который же из двух?

_____

Песнь о красном петухе из Другой жизни и много других любимых №№ новой аранжировки и mis-en-scene популярнейшего народно-сценоведа В.В. ЛУЖСКОГО

_____

Лучи настоящего солнца Древней Греции под управлением В.С. Кирилцина

_____

Дрова для отопления всех зал и кулуаров театра Т-во Беш (в 1-й раз!!!)

_____

Профиль Москвина при общем публичном обозрении _ (в 1-й раз!!!)

_____

В заключение
АПОФЕОЗ
В котором примут участие все присутствующие
Дирекция «капустника»

Судя по сохранившимися критическим отзывам, всеобщая «греческая» окраска не была соблюдена (по рассказам участников, были и африканские танцы, и цирк, и кино, и кафешантан, и имитация балета), но семичасовой капустник имел огромный успех, зал был полный, публика – в восхищении, отзывы прессы – восторженные.

Капустники 20 марта 1911 г. и 14 марта 1912 г. были такими же грандиозными[572]. Отдельные номера зрители уже хорошо знали по предшествующим капустникам или по программе «Летучей мыши» («Наполеон»), но придумывались и новые (например, в 1912 г. – «Музей фигур» с участием Станиславского, Немировича-Данченко, Лужского, Качалова, Москвина и Вишневского). Между программой «Летучей мыши» и веселыми вечерами МХТ конвергенция уже произошла: пародии на спектакли МХТ, составлявшие суть капустников,

[571] Шик Максимилиан Яковлевич (1884-1968) – литератор, переводчик, секретарь дирекции МХТ.

[572] До нас дошли программа репетиций капустника 1911 г. (Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 3. Ед. хр. 16. Л. 1) и программа капустника 1912 г. (Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 3. Ед. хр. 16. Л. 1).

с успехом играются в кабаре, которое уже не воспринимается как продолжение капустников, а как раз наоборот – капустники теперь прочно связываются с «Летучей мышью». Об этом прямо пишет Эфрос: «“Капустники” МХТ, которые являлись лишь расширенною “Летучей мышью”, с благотворительною целью распахивавшей двери перед всеми желающими, показали сначала подлинных Станиславского, Немировича-Данченко, Южина, потом – их имитации, и большая публика застонала от восхищения: так счастливы были эти имитации, так тонки, улавливали оригиналы в чем-то самом существенном и характерном»[573].

В 1911 г. в кабаре была устроена большая «пародийная выставка»; капустник предлагал имитации: Знаменский пародировал Шаляпина, Гзовская – французских и немецких певиц, Коонен – оперу на испанскую тематику В 1912 г. капустник проходил в помещении «Летучей мыши» при переполненном зале. Но прежнего восхищения уже не было. В печати отмечается некоторая усталость, даже «скука» и «томительная тоска»: «А в общем – было довольно скучно»[574]. «Никогда еще на капустнике артистов Х. Т. не было так скучно и тоскливо <… >. Всегда остроумный и находчивый устроитель этих капустников г. Валиев вчера на редкость был неостроумен»[575]. Отмечается также раздражение публики, уставшей от множества экспромтов и от зрелища проказничающих «столпов» МХТ, чьи шалости кажутся уже монотонными. Есть ощущение, что все это уже 100 раз видано-слышано, хотелось нового и неожиданного.

По поводу капустников следующих годов, если они и были, письменных или иконографических документов обнаружить не удалось. Как раз в 1912 г. «Летучая мышь» станет «совершенно самостоятельным учреждением», то есть профессиональным театром миниатюр[576].

«Вся капиталистическая Москва»

Метаморфозы и судьба мхатовских капустников как нельзя лучше свидетельствуют о статусе самого театра в экономическом и социальном контексте Москвы того времени. О политической оппозиционности речи не идет. Более того, в программе капустников МХТ – как, впрочем, и «Летучей мыши» – нельзя подметить никакой политической окраски, даже в подтексте: и тут и там главенствуют чисто эстетическое и человеческое (подчас гуманное) начала, что вполне соответствует либеральным позициям самого

Станиславского[577]. В этом отношении направленность капустников не имеет ничего общего с протестным духом французского кабаре «Le Chat Noir» («Черный кот»), основанного в 1881 г. на Монмартре. Оно было в первую очередь социальным и лишь затем – эстетическим феноменом[578]. Следует добавить, что дурачества и веселье МХТ никогда не окрашивались богемной безалаберностью, еще меньше носили характер политической фронды, и

---

[573] [Эфрос, 1918, с. 28]. Известно, что сразу после поступления актера Вахтангова в МХТ Станиславский пригласил его участвовать в капустнике (ему была поручена имитация Качалова).

[574] Вырезка со срезанной подписью. Музей МХАТ. Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. 1900, 1906, 1910, 1919. Ф. 97. Кн. 6. С. 44.

[575] Подпись: ДОВЛЕ (предположительно игровой псевдоним; авторство не опознано). Музей МХАТ. Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. 1900, 1906, 1910, 1919. Ф. 97. Кн. 6 С. 45.

[576] Можно предположить, что капустники продолжались и на юбилейных праздниках МХАТ (1928,1938 гг. и т.д.), но мы не располагаем документальными свидетельствами этому.

[577] По воспоминаниям Н.И. Комаровской, на капустнике 1903 г. присутствовал приглашенный, вероятно, В.И. Качаловым революционер-большевик Николай Бауман (1873-1905). Он, под прикрытием толпы, «от души отдающейся веселью, танцам и шуткам», на самом деле «выполнял сложное и трудное партийное поручение – связаться с “искровцами”, присутствовавшими на капустнике в качестве гостей» [Комаровская, 1961, с. 116].

[578] См. подробнее: [Velter, 1996].

даже в тех случаях, когда достаточно едко высмеивались спектакли МХТ, капустники никогда не нарушали общественной нормы и сохраняли изысканную артистичность.

С общим настроением мхатовских капустников наиболее созвучен скетч на злобу дня, придуманный и сыгранный Н.Ф. Валиевым на одном из капустников. Вот как об этом рассказывает К.С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве»[579]:

> Сбоку сцены стоял огромный бутафорский телефон, который то и дело звонил. Валиев подходил. По вопросам и ответам телефонирующего зрители узнавали, в чем дело и ради какой остроты прибегали к помощи аппарата. Вот, например: один из капустников совпал с выборами председателя в Государственную думу, и Москва жадно ждала известий. Бутафорский телефон неимоверных размеров зазвонил. Н.Ф. Валиев подошел и поднес к уху трубку:
>
> – Откуда говорят? Из Петербурга? Из Государственной думы?
>
> Валиев заволновался и обратился к публике с просьбой:
>
> – Тише, тише, господа, плохо слышно.
>
> Театр замер.
>
> – Кто говорит?
>
> Вся фигура Валиева вдруг превратилась в подобострастную. Он стал низко кланяться тому, кто говорил с ним по телефону.
>
> – Здравствуйте! Очень счастлив… Спасибо, что позвонили…
>
> Потом, после паузы, он продолжал:
>
> – Да, да… капустник… очень весело… много народу… полный, полный сбор…
>
> Новая пауза; потом он довольно решительно говорит:
>
> – Нет!
>
> Новая пауза. Н.Ф. Балиев заволновался:
>
> – Нет, уверяю вас, нет, нет, нет…
>
> После каждой новой паузы он все нервнее, все порывистее, все взволнованнее и решительнее отнекивался. По-видимому, кто-то сильно напирал с какой-то просьбой. Ему пришлось даже, ради усиления отказа, отрицательно качать головой и отмахиваться руками и в конце концов почти резко и твердо оборвать разговор.
>
> – Извините, не могу, никак не могу.
>
> Тут он с раздражением повесил трубку и быстрыми шагами пошел за кулисы, на ходу бросил в публику фразу, с недовольным лицом:
>
> – Н… (он назвал имя одного из политических деятелей, добивавшегося председательского места) спрашивает, не нужен ли на нашем капустнике председатель.

Однако вернемся к теме эволюции капустников. Их непредназначенность для широкой публики и дружественность атмосферы, в которой они проходили (хотя и не без элитарности), уже в 1908 г. сменились возрастающей публичностью. Мхатовские вечера открылись сначала для избранной публики, то есть для людей из зажиточных и по большей части образованных слоев московского общества, которые на спектаклях МХТ обычно сидели в первом ярусе: это была артистическая Москва, адвокаты, профессора, коммерсанты, политические деятели, важные чиновники, даже депутаты и их жены. Многие из них были охотниками до

[579] [Станиславский, 1988-1999, т. 1, с. 446-447].

модных, неглупых и невульгарных увеселений, имели на это средства и были готовы платить.

В связи с этим возникает ощущение, что этот театр находится во все возрастающей зависимости от мира капитала. Отдельные журналисты жаловались, что в программах капустников МХТ (как и «Летучей мыши»), наряду с именами артистов и объявлениями номеров, упоминались названия коммерческих фирм. Например, одного из критиков раздражало наличие фамилии коммерческого агента компании «Ирруа», которая выпускала марку шампанского «Château-Irrois»: журналисты сетовали, что МХТ потерял свое общественное призвание и возмущались ценой билетов (25 руб.) на большой – открытый для публики – капустник 8 марта 1910 г. Никогда билеты так дорого не продавались – «даже на Шаляпина»[580]. Собранная сумма денег (12 500 руб.) кажется огромной, хотя и ожидалась еще большая сумма (20 тыс. руб.). На ложу требовалось 100 руб., а место на галерке стоило 5 или 10 руб. По словам одного из тогдашних критиков, на грандиозном капустнике 1911 г. толпилась «вся литературная, артистическая, художественная и капиталистическая Москва»[581]. Подобная эволюция наблюдается и в «Летучей Мыши»: «<…> Учреждение это, – пишет один из критиков, – эволюционировало в сторону большей публичности и стало пускать купца, который за 10 рублей в вечер наслаждается зрелищем, как “веселятся художественники”»[582].

Возмущение вызывала и роскошь стола. Эфрос-Чужой с некоторой долей иронии спрашивает, не является ли bar à la française» с «русскими блинами» «оскорблением подмостков»[583]. Очень выразителен «прейскурант кушаний» капустника 20 марта 1911 г.[584]Блюда – из знаменитого ресторана «Эрмитаж Оливье», в то время лучшего в Москве[585], в шикарном зале которого московская буржуазия могла насладиться изысканными блюдами французской кухни. Как и в ресторане, на капустнике МХТ можно было полакомиться устрицами (4 руб. за 10 штук), омарами, лангустами, лангустинами, икрой разных сортов, лососиной, копченой севрюгой, вестфальской ветчиной, филе из пулярды, фуа-гра «Бельвю», сюпремом из дичи, «мороженым Панаше» (то есть мороженое ассорти), тарталетами с фруктами, меренгами «Паризьен» и мандаринами гласе, не забывая, конечно, о знаменитом салате Оливье (2,5 руб.). О капусте в меню и речи нет.

Любопытно сравнить вышеупомянутое меню с шуточным столом капустника 10 февраля 1904 г., который представляет собой чисто словесный пир, а иначе говоря, пародию на меню шикарных парижских, возможно и московских ресторанов, того времени, где названия блюд носили часто совершенно загадочный характер. Приведу в качестве примера, а также образца игрового гастрономического стиля и макаронического языка, названия закусок, которые планировались быть съеденными, стоя у буфета: «Шари-вари [«Шум-гам» по-французски. – З. А.], антресоль, капуста *«a discretion»* (то есть по желанию)[586]. Макаронический язык – смесь русского, французского и английского – образовывал некое сбор-

---

[580] *[Без подписи]*. Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. 1900, 1906, 1910, 1919. Музей МХАТ. Ф. 97. Кн. 2. С. 22.

[581] Подпись: С (Возможно, это псевдоним Владимира Савельевича Войтинского, журналиста и революционера. – Э. А.). Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. 1911-1912. Музей МХАТ. Ф. 97. Кн. 3. С. 73.

[582] *Театрал.* Недоразумения в ЯМ (Летучая мышь. – Э. А). Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. Музей МХАТ. Ф. 97. Кн. 3. С. 55.

[583] Литературно-художественный кружок (ЛХК). Капустник. 10 февраля 1904 г. Автограф Ф. Шехтеля. Музей МХАТ. Отдельный лист. Без шифра.

[584] Прейскурант кушаний товарищества «Эрмитаж Оливье» от 20 марта 1911 г. Музей МХАТ. Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. Ф. 97. Кн. 3. С 32.

[585] Ресторан «Эрмитаж Оливье» был основан в начале 1860-х годов французским кулинаром Люсьеном Оливье (1838-1883); и закрылся в 1918 г.

[586] Литературно-художественный кружок (ЛХК). Капустник. 10 февраля 1904 г. Автограф Ф. Шехтеля. Музей МХАТ. Отдельный лист. Без шифра.

ное блюдо, «попурри», где слова и закуска сообща указывали на фантастическую пестроту театра и мира. Еще при желании на стол подавали «транценденталь Леглив à la Арабеск Сарданапал»[587] за неуказанный «Prix-фикс».

Не прошло и семи лет, как на смену словесной игре и тонкой шутке пришли роскошь и желудочные удовольствия высшего класса. Начинает казаться, что принципы и устав общедоступного театра ушли в далекое прошлое. Деньги и вкусный стол не вяжутся ни с этическим началом, столь дорогим самому Станиславскому, ни с позициями новых сотрудников МХТ – в частности, с принципиальным аскетизмом Вахтангова, театрального фанатика, или с толстовством вегетарианца Сулержицкого. Звездам театра, Качалову или Москвину, серьезным и преданным профессионалам, совсем не свойственны декларативность, лишняя торжественность и преклонение перед деньгами. Есть свидетельство о том, что уже в 1912 г. Москвин и В.Ф. Лебедев, возмущенные превращением «интимного кружка» в «коммерческое предприятие» перестали посещать «Летучую мышь»[588]. И, как уже было сказано, сама публика, видимо, стала уставать от шуток и потех, тем более, что в связи с войной всеобщее настроение в скором времени полностью изменилось.

«Капустники» как лаборатория театральной работы

Л.Н. Тихвинская в вышеупомянутой книге об истории русского кабаре не без основания подчеркивает, что пародии, разыгранные на капустниках МХТ и в «Летучей мыши», ни в коей мере не причинили ущерб самому театру[589]. По ее мнению, пародийное высмеивание старыми – чеховскими – артистами театра новой символистской линии, внушенной Станиславским, действовало терапевтически и предохраняло театр от опасных внутренних раздоров. И правда, какой вред могли причинить мощному Художественному театру его же актеры и ученики?

Однако капустники МХТ неотделимы от самого театра, немыслимы без него. В основе успеха и блеска «веселых вечеров» МХТ лежат опыт, талант и фантазия актеров московских театров (МХТ и Малого). Театральное ремесло и талант участников не могли так или иначе не отражаться на художественных достижениях капустников. Более того, декорация, бутафория, реквизит, аксессуары, костюмы, освещение – вся театральная машина МХТ принимает участие в подготовке капустников, в результате чего они воспринимались одновременно как «любительские» и «профессиональные». Очевидцы и участники рассказывали о том, как эти вечера придумывались за неделю, в перерывах между спектаклями и репетициями, по большей части – по ночам[590].

Станиславский подмечает, что некоторые номера, сыгранные на капустниках, явно перекликались с балаганом. И действительно, пестрые, шумные и веселые спектакли, по сути, имели много общего с искусством балагана. По свидетельству Станиславского[591], зрительный зал театра был «преображен до неузнаваемости» в «большой капустный зал», со столиками вместо кресел. Повсюду в коридорах, на лестницах, висели яркие плакаты, рисунки, афиши, карикатуры, фонарики; везде царили фантазия, дух игры, легкость. В про-

---

[587] Там же.

[588] *Театрал.* Недоразумения в «Л. М.» // Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. Музей МХАТ. Ф. 97. Кн. 3. С. 55.

[589] «Пародии “Летучей мыши” играли своего рода роль “Сатаровых драм”, служили тем клапаном, сквозь которой выходила разрушительная энергия недовольства» [Тихвинская, 2005, с. 31].

[590] См. «Моя жизнь в искусстве»: «Работали всюду: в уборных, в коридорах, во всех углах, во время спектаклей, в перерывах между ними и все ночи напролет. При той энергии, какую затрачивал на это театр, результаты, достигаемые им в течение короткого срока, бывали иногда поразительны» [Станиславский, 1988-1999, т. 1, с. 444].

[591] [Станиславский, 1988-1999, т. 1, с. 444].

грамму входили разные имитации, трюки, фокусы, престидижитация, «угадывание мыслей», шутливые танцы и песни. Все это в бешеном темпе чередовалось, следуя друг за другом.

В 1911 г. в одном из фойе «покачивалась змея-кобра, ужалившая Качалова»[592]. На лестничной клетке стояла пара больших кукол, изображающих Станиславского и Немировича-Данченко. В нижнем фойе располагались «русский трактир с садом»[593] и русский балаган. В верхнем находился ресторан. Валиев был переодет в Пьеро. Уже в 1908 г. показывали бутафорский цирк, где выступала вся труппа под управлением Станиславского; а номер «Пушка» (Сулержицкий отправляется в опасное путешествие на Марс!) был в программе того же 1908 г.

Но игры и шутки вызывали смех еще и потому, что те же клоуны и фокусники еще вчера на большой сцене театра играли Ибсена или Шекспира. Решающими факторами в структуре спектаклей оказывались рефлексия, взгляд на себя, пародийный момент. Суть капустника – изысканная вторичность, что хорошо понимал и сам Станиславский, приветствуя появление нового театра «карикатуры» и «гротеска»[594]. Известно, что часто за премьерой спектакля МХТ почти сразу следовала его пародийная переделка в «Летучей мыши». Так было, например, с «Синей птицей». В 1910 г. «сверх-капустник» открывался пародийным представлением оперетты Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена», где Елену пела Книппер, Менеласа – Качалов, Париса – Москвин, а дирижировал Немирович-Данченко. Вся соль шутки заключалась в том, что великие артисты, мало того, что являются драматическими актерами, которые поют уже само по себе пародийное произведение, так они еще и имитируют, ко всеобщему веселью, известных певцов, теноров и сопрано, только что исполнивших в оперном театре русский вариант оперетты.

Стоит задаться вопросом: почему между театром и капустниками не образовалось обратной связи? Почему «капустнические» приемы и находки никогда не перекочевали на большую сцену, хотя бы отчасти? Отчего произошел такой разрыв? Понятно, что любой праздник по своей природе – эфемерный, а капустник, как любое явление «карнавального» типа, происходит в принципиально ином пространстве, принадлежит иному измерению. Но тут речь идет не о жизни, а как раз о театре, о театральной работе. Капустники могли бы послужить запасом новых сценических приемов, визуальных эффектов, мизансцен, интонаций, жестов и мимик, способствовать созданию новых форм, стать импульсом к импровизации. Был, кажется, единственный случай, когда «капустнический» прием перенесся на большую сцену: в 1903 г., на новогоднем капустнике Москвин придумал мизансцену и ее же применил в рисунке роли Епиходова в пьесе Чехова «Вишневый сад».

В книге о Художественном театре Клодин Амьяр-Шеврель, обсуждая место и судьбу капустников МХТ, приходит к выводу, что в невнимании к театральным новаторским возможностям капустников был виноват сам Станиславский, признававший одно «серьезное» и «высокое» искусство, натурализм или символистские искания[595]. У актеров труппы явно был богатый комический и гротескный потенциал. Однако Станиславский не захотел его использовать для театральных поисков и отнес его к «новому жанру» кабаретного искусства: «Среди шуток и забав артистов на капустнике выделились некоторые номера, которые намекали на совсем новый для России театр шутки, карикатуры, сатиры, гротеска»[596]. Тема «Станиславский и смех» театроведами еще не была разработана до конца. В своем тогдаш-

---

[592] Подпись: С. Отзывы печати о МХТ, собранные Г.С. Бурджаловым. 1911-1912. Музей МХАТ. Ф. 97. Кн. 3. С. 73.

[593] Там же.

[594] См. «Моя жизнь в искусстве»: [Станиславский, 1988-1999, т. 1, с. 449].

[595] [Amyard-Chevrel, 1979, p. 81-82].

[596] См. «Моя жизнь в исскустве»: [Станиславский, 1988-1999, т. 1, с. 449].

нем подходе к комическому Станиславский, видимо, больше всего опасался впасть в «мейерхольдовщину».

В самом разгаре театральной работы над «Мнимым больным» он пишет Л. Гуревич: «Идет мучительная работа с Мольером. Вот где приходится искать настоящий не мейерхольдовский – пережитой, сочный гротеск»[597]. Очевидно, для Станиславского в капустниках МХТ «пережитого» комизма нет, а это, на его взгляд, роднит их с театральной работой Вс. Мейерхольда. В своих исканиях в рамках комического жанра Станиславский не отходит от принципов, лежащих в основе строящейся в то время «системы» (поиски «зерна роли», «сквозного действия», «главной задачи» и т.д.). Может быть, в эстетике капустника, красочного, бутафорского, рассчитанного на внешний эффект, чуть мишурного и марионеточного, ему мерещатся следы враждебного ему на пути создания внутреннего искусства живого перевоплощения «ремесленничества».

Но несмотря на это не исключено, что капустники с их продолжением, «клубом-кабаре», все-таки пустили ростки не на большой сцене, но *ad marginem*, в побочных театральных предприятиях, которые в начале 1910-х годов родились и стали развиваться параллельно с театром, при нем или рядом с ним, и даже под его опекой. Речь идет о многочисленных группах, школах и студиях, где стали упражняться молодые ученики Станиславского, увлеченные его «системой», но уже обладающие самостоятельным театральным мышлением. Показательно, что самая известная из них, 1-я студия МХТ, открылась в 1912 г., как раз в то время, когда потерялся след капустников, а Балиев ушел из МХТ и основал театр-кабаре «Летучая мышь». Можно указать на некоторые аспекты исканий студий МХТ, каким-то образом созвучные с опытом капустников:

– сближение сцены и зрительного зала, их вступление в свободный диалог. В постановках 1-й студии зал и сцена, находясь на одном уровне, составляют одно семантическое «интимное» пространство, означающее переплетение, взаимодействие театра и жизни;

– установка на «малую форму», особенно комическую, как самую подходящую для театральных поисков и нововведений. Большую роль в обучении сыграли «экспромты» и «опыты», созданные на основе рассказов Антоши Чехонте;

– роль и функция импровизации: известно, что сам Станиславский интересовался импровизацией. Во время путешествия по Италии в 1911 г. он затеял целую экспериментальную программу театральных исследований, основанных на опыте комедии масок *(commedia dellarte)*. А молодые актеры и режиссеры, поступившие в МХТ после 1910 г., почти все прибегали к технике импровизации в театральной работе, особенно при проведении репетиции. Они поняли, что импровизационный момент освобождает и активизирует у актера скрытые подсознательные способности. Таким образом нащупываются новые формы в свободном выявлении все новых словесных и телесных жестов, когда сама идея порождена импровизацией[598];

– пародия и, шире, рефлексия как основа структуры спектакля: выше уже отмечалось, что автопародия была основной пружиной «приватных» капустников и главным приемом сатиры и юмора. У учеников и продолжателей Станиславского та же вторичность служит краеугольным камнем нового, так сказать, иронического театра, когда образ раздваивается и по-другому осмысляет самого себя. Лучшим примером такого «сознательного» и заодно «праздничного» театра является последний спектакль Вахтангова «Принцесса Турандот» (1922), о котором можно сказать, как раньше о лучших капустниках, что он представляет собой уже не «веселый вечер», а «праздник театральности».

---

[597] Станиславский К.С. Письмо Л.Я. Гуревич. 14 марта 1913: [Станиславский, 1988-1999, т. 8, с. 318].

[598] Эту идею разрабатывает Н.М. Горчаков; см. подробнее: [Горчаков, 1957].

Литература

Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: 1863-1938: в 4 т. М.: МХТ, 2003.

Горчаков Н.М. Режиссерские уроки Вахтангова. М.: Искусство, 1957.

Комаровская Н.И. Иван Сергеевич // Театр. 1961. № 10. С. 116-118.

Леонидов Л.М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. М.: Искусство, 1960.

О Станиславском: сб. воспоминаний: 1863-1938 / сост., ред. Л.Я. Гуревич; пересмотр, и доп. Н.Д. Волковым; коммент. Е.Н. Семяновской. М.: ВТО, 1948.

Станиславский К.С. Собр. соч.: в 9 т. М.: Искусство, 1988-1999.

Тихвинская Л.И. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М.: Культура, 1995.

Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М.: Молодая гвардия, 2005.

Эфрос Н.Э. Театр «Летучая мышь» Н.Ф. Валиева. 1908-1918. Обзор десятилетней художественной работы первого русского театра-кабаре. М.; Пг.: Художественные мастерские журнала «Солнце России», 1918.

Amyard-Chevrel C. Le Theatre artistique de Moscou. Paris: Editions du CNRS, 1979.

Velter A. Liberte fin de siede // Les poetes du Chat Noir. Paris: Galli-mard, 1996. P. 7-53.

© Анри-Сафье Э., 2017

К истории русского кабаре

Роман Тименчик

В случайно оказавшемся местом рождения нового аналитического подхода к словесному искусству, «формального метода» (понедельник, 23 декабря 1913 г., 10 часов вечера, доклад Виктора Шкловского «Место футуризма в истории языка»), подвале Художественного общества интимного театра «Бродячая собака» (Петербург, Михайловская площадь, 5, вход со двора), управляемом Борисом Прониным (по окончании доклада – прения; вход исключительно по письменным рекомендациям действительных членов Общества и докладчика, плата 2 руб., а для актеров, поэтов, художников, музыкантов и друзей «Собаки» – 50 коп.), содержалось несколько знаменований.

Одно из них заключается в следующем: подвал[599], который, чтобы не повторять десятки патетических славословий и перечней, охарактеризуем не вводившимся еще в оборот пассажем, «это было место смешного Гибшмана, пьяного Цыбульского <…> идиота Макса Линдера, худющей Анны Ахматовой, закутанной в платок, моргающего Гумилёва, шепелявящего «Михайленки» Кузмина <…> вялые кроличьи ручки Георгия Иванова, озиравшегося за чтением стихов по сторонам, как бы удивляясь на самого себя, вдумчивая ушастая слива Адамовича, конфузившийся Михаил Струве, птичий полет глаз красавицы Ларисы Рейснер, темная фигура горбившегося “пети-пети” – Потёмкина»[600]. И был этот подвал в некотором смысле лабораторией самопознания современного искусства, его границ, возможностей, парадоксов и антиномий: именно здесь была продемонстрирована нижняя граница континуума стихового текста – однобуквенная поэма В. Гнедова «Ю», а также граница между звучанием и безмолвием – в последней из поэм его же цикла «Смерть искусству», пустой странице бумаги, исполнявшейся жестикуляцией. «Слов она не имела и вся состояла только из одного жеста руки, поднимаемой перед волосами, и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок»[601].

Под низкими сводами подвала происходило открытие и опробование эффектов контекстуализации, визуализации и овеществления оксюморонов, «бунта вещей» (так, впоследствии в пронинском «Странствующем энтузиасте» намечалась «печка-фонтан» архитектора В.А. Щуко; М.В. Добужинский отметил эту затею восклицательным знаком[602]).

Как сказал один поэт, не только «<…> подвала под сводами низкими / Становились далекие близкими <…>», но здесь происходило и блиц-сопряжение некоторых довольно далеких друг от друга идей. Принцип монтажа коротких «кусков» происшествия, миниаттракционов составлял самую суть кабаретного текста, как ее сформулировал Мейерхольд в преддверии своего «Лукоморья»: «<…> Дать в калейдоскопически неожиданной смене цепь самых различных настроений (за исключением одного: тоскливо скучного…) в очень сжатой форме и очень ярком воспроизведении. Злободневная сатира в лицах сменяется коротенькой трагедией, затрагивающей вековечные “проклятые” вопросы, которая в свою очередь уступает место лирическому подъему (поэзия, пение, танцы), завершающемуся беззабот-

[599] Текст и состав источников приводятся в авторской редакции.См. краткую справку: [Тименчик, 2013].

[600] Воспоминания Бориса Григорьева (частное собрание; сообщено А. Зозюлинским).

[601] [Пяст, 1997, с. 176].

[602] См.: «Пронина видел. Откуда столько запала у этого человека? Его подвал сегодня увижу (с “морем” вина), там таверна с печью Щуко в виде фонтана (!). Театр “<неразборчиво> классиков” и таверна “ночных безумцев”. Все, впрочем, в проекте» [Добужинский, 2001, с. 161]. Неразобранное слово в процитированном тексте, скорее всего, «подземных».

ным жизнерадостным юмором. При этом все звенья этой цепи объединены общим художественным замыслом, делающим каждую деталь достаточно колоритной и интересной»[603].

Напомню, что иные примеры «остранения» взяты В. Шкловским из искусства подмостков и сверхподмостков, например, эвфемизмы объектов из сексуальной сферы в шансонетках, иностранный акцент как средство эротизации русского текста.

Когда мы говорим о возможностях авторефлексивности, создаваемой кабаретным контекстом, следует помнить, что одна из психологических черт, обязательных для кабаретиста – это самоирония. В одном из создателей «Собаки», Петре Потёмкине (в этом подвале и встреченном впервые), мемуариста поразила, в числе прочего, «самокритика»: «Скромный, наряду с талантливостью и одаренностью, кротость и доброта наряду с едкой сатирической складкой ума, самокритика и неизменное джентльменство даже в обстановке товарищеской пирушки»[604].

Это уменье посмеяться над собой удивляет и в звезде мхатовских капустников – Василии Качалове. Вот он уже в зрелом возрасте ценит острую шпильку кого-то из сверстников, пишет сенатору А.С. Зарудному: «Сегодня получил открытку от анонима: “Милейший Вася, буде! Уже в двухсотый раз твой завывает бас: «Как ни старались люди»”. Неплохо»[605].

Уже из упомянутых примеров, видно, что кабаретный гипертекст складывался из произнесенных вслух (или непроизнесенных; см.: «Смерть искусству», № 15) литературных сочинений, театральных миниатюр и жестов-поступков. Некоторых историков культуры это побудило искать в петербургских кабаре 1910-х годов местную специфику. Д.В. Сарабьянов писал по поводу публикации аннотированных программок пронинских заведений: «<…> Удивительный мир артистизма, веселой, но подчас серьезной игры, неукротимое желание каждого из представителей художественной интеллигенции сохранять артистическую сущность своей личности, оригинальность своих поступков даже в условиях всемирных катастроф и глобальных потрясений. Нельзя ли в этом увидеть некоторые – пусть периферийные – проявления национальной культуры? И если иметь в виду, при всем различии исторического колорита, сам характер поведения, то возникнут параллели между началом нынешнего века и его концом. В наше время художник (особенно связанный с «концептуальными» формами творчества) часто реализует себя в необычном для окружающих действии, поступке, и это “поведенческое” начало характеризует его индивидуальность»[606].

Русские кабаретьеры вдохновлялись известными воочию или понаслышке образцами французского кабаре. И когда юный Юрий Анненков вступил в ряды посетителей и изобразителей «Бродячей собаки», он писал как поэт-дебютант в стихотворном «омаже» посетительнице «Собаки» Татьяне Шенфельд (Краснопольской)[607]:

Я впитал эстраду Chat noir,
И во мне слишком бурно, слишком скоро
Вскипает любовный жар!
Ах, зачем Вы не простая апашка!
Я Вам руки связал бы красным рюбаном…

---

[603] См.: Обозрение театров. 1908. № 588. 26 ноября. С. 7; цит. по: [Галанина, 2004, с. 231].

[604] *Могилянский Н.* Памяти П.П. Потёмкина. РГАЛИ. Ф. 2475. Оп. 1. Ед. хр. 317.

[605] *Качалов В.И.* Письмо А.С. Зарудному. 14 октября 1934. Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 254. Приведена первая фраза романа Л.Н. Толстого «Воскресение», коронный номер чтецкого репертуара Качалова, часто исполнявшийся по советскому радио.

[606] [Сарабьянов, 1993, с. 245].

[607] [Анненков, 1914].

От первого парижского «Черного кота», чья эстетика была заложена кружком «гидропатов», и который, как отмечает Филлип Денис Кейт, формализовал роль кафе как неинституционализиро-ванного достопримечательного объекта, где можно было лицезреть восходящих и признанных фигур все более сплачивающегося сегмента парижской литературно-художественной общины[608], пошла традиция вовлечения аудитории в слушание и исполнение стихов, песен, монологов, скомпонованных по принципу «открытого микрофона» в сегодняшних «стендап комеди»[609].

Н.М. Могилянский, солидный ученый-этнограф, сотрудник Русского музея, земляк Пронина по Чернигову, попавший по знакомству в среду бесшабашных каботинов, вспоминал в Париже (1922), что «Бродячая собака» и «Привал комедиантов» в Петербурге и «Летучая мышь» Балиева – все это «эманации Монмартра, прямая преемственность от “Chat noir”, “Rat Mort” и других кабаре Монмартра. К чести нашей, здесь было не только подражание, а параллельное – самобытное творчество и своя русская фантазия»[610].

Попав надолго в парижскую театральную обыденность, люди, относящиеся к сливкам петербургской публики, стали приглядываться именно к различиям. Барон Н.В. Дризен писал в 1920 г.: «В монмартрских кабачках одна гримаса сменяет другую, шутка конферансье оправдывается шуткой на сцене. В “Летучей мыши” на шутке строится предисловие, затем все остальное принадлежит подлинному искусству»[611].

Заметим, что «Летучая мышь» была в этом смысле противоположна «Собаке». В 1917 г. Борис Эйхенбаум писал об этом[612]: «Москвичи, несомненно, любят этот подвал: приятно на сытый желудок жевать разные кушанья и смотреть, как работают актеры для пищеварения своих зрителей. Но петроградцу все это не по душе. Культура подвалов в Петрограде иная. Напряженно-рассудочная жизнь столицы легче и интереснее приобретает формы гротеска. Здесь в “Летучей мыши” нет такого ядовитого алкоголя, который знаком посетителю петроградских подвалов. Лубочные панно, лубочный юмор, “стильные сценки” и, наконец, сама фигура хозяина, хлопочущего о гостях, – это все такое московское, что петроградец зевает до конца и уходит разочарованным. Призраком встает в воображении вечерний Петроград, и в памяти возникают строки:

Все мы бражники здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам.
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам».

Вела русских энтузиастов и вся сопутствовавшая этому явлению литература, в первую очередь – роман Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы», 60-летней к тому времени давности. Там в предисловии содержалось руководство для начинающих: «Богемцы разговаривают друг с другом на особом языке, заимствованном из выражений, бытующих в мастерских живописцев, из жаргона театральных кулис и из лексикона, принятого в редакциях газет. В этом диковинном наречии встречаются все разновидности стиля, здесь апокалипсические образы обнимаются с каламбурами; здесь грубые простонародные поговорки сочетаются с изысканнейшими фразами, отлитыми в тех же формах, какие служили Сирано для его напыщенных тирад; здесь парадокс, этот баловень современной литературы, обходится

[608] [Cate, Shaw, 1996, p. 20].
[609] [Cottingham, 2012, p. 604].
[610] [Могилянский, 1922].
[611] [Дризен, 1920].
[612] [Эйхенбаум, 1917].

с рассудком столь же бесцеремонно, как в балаганах обходятся с Кассандром; здесь ирония действует как смертоносный яд и разит без промаха, словно самый меткий стрелок. Это жаргон остроумный, хотя и непонятный для тех, у кого нет к нему ключа, а в смелости с ним не сравнится никакой, даже самый вольный язык. Словарь Богемы – ад для шаблонов и рай для неологизмов».

Роман этот, основа оперы Дж. Пуччини «Богема», естественно, вспоминался в 1910-е годы в Париже, где сами места напоминали о мелодраматических событиях бальзаковской эпохи. В автобиографической поэме русский дореволюционный политэмигрант Н. Надежин писал о русских посетителях «Ротонды» перед Первой мировой войной[613]:

Тогда мы странной жизнью жили,
Как персонажи из Мюрже.

В поэме выведены среди прочих: Луначарский – «писатель Янычарский, гордость фракции своей», Эренбург – «волосатый Эденбург», Волошин – «бородатый Никс Ветошин»[614]. Но и на земле российской империи след этой, не всегда текстуализировавшейся, отсылки мы видим в названии, избранном для бакинского подвала конца 1919 – начала 1920 г.: Момус, греческий бог или демон насмешки. Именно так звали кафе богемы в романе Мюрже, где, например, герой «осмелился предложить посетителям кафе спеть хором арию из его симфонии под названием “Значение синего цвета в искусстве”». В этом кафе из романа происходило именно то, что ставили своей целью, по словам Сергея Городецкого, «Дом Интермедий в Петербурге, потом “Бродячая собака” и “Привал комедиантов”, известная “Летучая мышь” в Москве – это все опыты артистов, направленные к тому, чтобы заставить публику быть артистичной»[615].

К бакинскому «Момусу» (где встречаем и некоторых других былых «собачников») имели прямое отношение трое из идеологов петербургских кабаре – С. Судейкин, Н. Евреинов, С. Городецкий (не исключено, что один из них и предложил это название). Городецкий и Евреинов представляли собой основные полярные стихии кабаре – Лирику и Театр (Лиру и Маску, как писал в стихах Городецкий). В тифлисской, лета 1919 г., цитированной статье о Евреинове Городецкий писал: «Очень хорош он был и в обоих наших кабачках – “Бродячей собаке” и “Привале комедиантов”, – хотя опять-таки ничего верленовского, метерлинковского, блоковского он не внес и не мог внести в кабачки, хотя эти тональности необходимы в них так же, как и другие, евреиновские»[616].

Впрочем, бытие Лирики в богемских подвалах неизбежно обретает театрализованные, даже грубо театрализованные формы: так, в топос кабаре, по-видимому, входит единоборство, противостояние, ссора двух поэтов. Одному из завсегдатаев и летописцев «Привала комедиантов», художнику В.В. Дмитриеву, принадлежит следующее свидетельство: «Здесь возникали споры, литературные бои, *скандалы*. <…> Здесь схватывались Маяковский с Мандельштамом»[617].

Другой, тоже в известном смысле театрализованный компонент топоса Лирики в кабачке, это рождение ее из шума и гула *здесь* и *сейчас* (ср. дейктические сигнатуры в зна-

[613] [Надеждин, 1954].

[614] [Там же].

[615] [Городецкий, 1919].

[616] [Там же].

[617] Ср. в «Листках из дневника» Ахматовой: «Как-то раз в “Собаке”, когда все ужинали и гремели посудой, Маяковский вздумал читать стихи. О. Э. подошел к нему и сказал: “Маяковский, перестаньте читать стихи. Вы не румынский оркестр”. Это было при мне. Остроумный Маяковский не нашелся, что ответить»; цит. по: <http://www.akhmatova.org/proza/mandel.htm> (последнее обращение: 2016. 16 октября).

менитом ахматовском «Все мы бражники *здесь* <…> А та, что *сейчас* <…>»). Особой приметой этого *здесь* является ограничитель *здесь внизу.* Спуски и подъемы, возведение очей горе и низведение их долу вписаны в текстуру стихов, предназначенных для исполнения в подвале. Вот загробный тост памяти одного из основателей подвала «Бродячей собаки» Николая Сапунова, написанный к встрече нового 1913 года в его детище[618]:

Сказка чуда нам нужна —
Дай ее вот этим сводам,
Встань! Возьми бокал вина
И промолви: С Новым годом!

«С Новым годом!» крикнем мы,
И почтим тебя вставаньем —
Ты, кого уста немы,
Но кто жив своим молчаньем.

Или снующий глазом вверх-вниз дистих прочитанной на открытие «Антологии античной глупости» Мандельштама[619]:

Ветер с высоких дерев срывает желтые листья.
Лесбия, посмотри: фиговых сколько листов!

Катится по небу Феб в своей золотой колеснице —
Завтра тем же путем он возвратится назад.

В согласии с этим микромифом о рождении и вознесении Стиха из духа какофонии, со дна богемного падения, искусствовед А. Ромм вспоминал о своей жене, немецкоязычной поэтессе Лили Харазовой, как она переводила стихи Есенина прямо среди пьяной неразберихи «Странствующего энтузиаста» в присутствии автора[620].

Бакинский «Момус», как и до того тифлисская «Ладья аргонавтов», как харьковские, киевские, одесские клоны «Собаки» (и даже черниговский, осуществленный одним из первых описателей «Собаки», Юрием Слёзкиным), был для «собачьих» мечтателей еще одной попыткой реванша, еще одним шансом реализовать нестандартные проекты. Так, в записях Веры Судейкиной, сделанных под диктовку мужа (видимо, лето 1917 г.)[621], содержатся конспекты любопытных кабаретных зрелищ. Например, «Бочка Диогена» должна была начинаться игрой в кости на бочке под виселицей («прочесть поэта Вилона»). Или: «Вечера молчания. Мечты в “Бродячей собаке” Пантомима с разговорами и неожиданной, “внезапной музыкой”». Инсценировка вальсов Штрауса с просыпающейся Nana в костюме [Альфреда] Гревена и минимальными сценографическими метонимиями: «В Природе падающие листья. Лужи после дождя при солнце». Теневой театр: «Альков Пьеро» (Пьеро, Труфальдино и Коломбина). Проект пьесы «за занавеской с тенями и внезапными появлениями и мгновенными». Столь соответствующие идее компактности кабаретного театра артисты-карлики в

[618] [Н. Сапунов.., 1916, с. 19].

[619] Цит. по: [Рабинович, 1963, с. 24]. Напомним еще раз о резком движении руки вниз в беззвучной поэме № 15 Василиска Гнедова. Предшествовавшая ей в цикле поэма № 14 сопровождалась обратным жестом: «Сделал паузу, а затем, выбросив в стороны вверх обе руки, причем жилет его пополз вверх, и между концом его и началом брюк образовалось отверстие в вершка два шириной, и вдохновенно выкрикнул: – Ю!» [Могилянский, 1991, с. 175].

[620] [Соколова, 2008, с. 93]

[621] См.: [Experiment, 2007, p. 186-188].

ролях эфенди в философско-эротической пьесе «Седьмое небо», где первая картина – чтение Корана, а во второй действуют гурия, крылатый бык и райская птица. «Солнечные часы. Природа в театре. Изменение настроения хода пьесы соответственно изменению природы. Подвижная декорация. Танцы часов». И, наконец, пьеса «Комната безумцев», где «маяки» мировой лирики воплотятся в театре: «I. Заключение поэта в комнату безумцев. И. Явление безумцев (Гофман, Квинслей[622], Матюрен, Эдгар По, Бодлер, Верлен, Крейслер, Паганини, Шуман). III. Освобождение». «Таверна безумцев» была задумана и в «Странствующем энтузиасте»[623].

В списках летних замыслов Судейкина (лето 1917 г.) значилось и «Возвращение Одиссея» – вероятно, оперетта Кузмина, ранее оформлявшаяся другом и постоянным соперником Судейкина, к тому времени покойным Сапуновым. Можно предположить, что упоминание этого замысла отразилось в стихотворении Мандельштама, написанном летом 1917 г. в Алуште после визита в дачное жилье Судейкиных:

И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Возможно, в «Момусе», за два с половиной месяца пребывания Судейкина в Баку, никакие из его планов не были реализованы. Впрочем, история «Момуса» не восстановлена пока краеведами.

При «Момусе» был открыт ночной театр «Веселый Арлекин», где шла пьеса-пародия Евреинова «Такая женщина» и др. Для этого театра Городецкий написал гимн, исполнявшийся Арлекином[624]:

Я в Италии родился,
Там, где спеет виноград.
Я под солнцем появился
Лет пятьсот тому назад <…>
Каждой ночью непременно
Опускаюсь я в подвал,
Где в печали неизменной
Толстый Момус мирно спал.
Цель моя, если признаться,
Медный лоб тоски пробить
Научить вас улыбаться,
И смеяться, может быть.
Все мне дороги народы,
Кроме тех, кто любит сплин,
Потому что от природы
Я Веселый Арлекин.

---

[622] Имеется в виду Томас де Квинси (Thomas de Quincey; 1785-1859), автор «Исповеди англичанина, употребляющего опиум» (1822).

[623] См. в письме Б.К. Пронина к архитектору Н.Е. Лансере (18 сентября 1922 г.): «<…> Стол круглый и эстрада удались хороши, только стол *был бы удачнее, если бы он был овальным*: сейчас он несколько громоздок <…> но я боюсь, что и в к[омнате] “Ночных Безумцев” он будет громоздок – он вышел “мастодонт”!!!!» (Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. СПб. Отдел рукописей и документов. Ф. 5. Оп. 1. № 89).

[624] Цит. по: [The Salon Album of Vera Sudeikin-Stravinsky, 1995, p. 125a-125b].

В конце гимна, как и подобает в кабаретной сатире, укол в адрес недавних пришельцев в Азербайджан – англичан.

Превращение публики в исполнителей, о чем речь шла выше, одна из форм инвертированного миропорядка, который стремится установить в своих стенах кабаре. Это, естественно замеченное и посетителями, и историками культуры в связи с самой пространственной доминантой кабаре, их подвальностью, смена приоритетов в паре «восхождение – нисхождение». Как известно, символика этих эстетических начал у Вячеслава Иванова уравновешивала и, так сказать, осаживала **вос-хождение** – ту волю и алчбу невозможного, которого возжелало Божественное, – **нисхождением,** этим склонением вознесшейся линии, что низводит на нас очарование прекрасного. Противопоставление выкриков *de profundis* погреба гласу небесных высот явственно видно в стихотворении-жесте (указующем) одного из самого заметных «собачьих» поэтов[625]: «<…> Эстраду занимали поэты, вдохновенно декламировавшие свои стихи. Отсюда Вл. Маяковский эпатировал “фармацевтов”[626] – самое бранное слово в подвале, им клеймили заскорузлую отсталость в соединении с пошлым обывательским самодовольством посредственности), – стихами вроде финальных в одном из лирических стихотворений:

А с неба смотрела какая-то дрянь
величественно, как Лев Толстой».

Образ отделенного от подвала неба есть и в ахматовском «Cabaret artistique»:

Навсегда забиты окошки,
Что там – изморозь или гроза[627]?

Спуск в городскую «подземь» (как пародировали «собачники» неологизмы футуристов)[628] поддерживался сошествием вниз по иерархической лестнице культурных жанров, если угодно, далеко вниз от «Льва Толстого». Прикосновение к кабаретному универсуму сразу активизирует эти «низменные» отсылки. Приведу один пример.

В очерке «Гротеск», спустя 10 лет поминавшем былое обаяние «Собаки», Мандельштам окликает «тень Потёмкина, который даже трезвый и приличный походил на отмытого негра»[629]. И этим сразу же отсылает нас к миру парижской рекламы с постоянной картинкой

---

[625] [Могилянский, 1991, с. 173].

[626] Упомянутые здесь «фармацевты» удостоились стихотворного портрета работы Потёмкина, представляющего интерес как наблюдения, хотя и шаржированные, за «историческим читателем» модернистов [Потёмкин, 1915]: Фармацевт – почти банкир,Но когда-то был эсдеком.Фармацевта знает мирКомпанейским человеком.Фармацевт большой знатокНынешней литературы, —Знает вдоль и поперекГонорары и амуры.Ценит он всегда успех,И ему не по душе ум,Фармацевт видал во всехГородах Бритиш-музеум.Фармацевт идет в партерНепременно на премьеры.Фармацевты всяких верВсе одной и той же веры!Фармацевт большой эстет,И Уайльда и ВерленаДля него милее нет,Но Вербицкая – сирена!..Вместе с Брешкою онаФармацевта соблазняет,Хоть ночная тишинаЭту тайну сохраняет.Музыкальный нюх и духВ фармацевте неослабен,И, конечно, тешит слухФармацевту только Скрябин!Правда, скверный граммофонЕжедневно он заводит,Но на всех концертах – онОт Чайковского уходит.Фармацевт не очень скуп,Любит он покуролесить,И, пропив случайно рупь,Говорит, что пропил десять.Бытового языкаНет родней для фармацевта,Любит он, кутнув слегка,Вместо «это» молвить «ефта»! Словом, пошлостью сплошнойОн пропитан и упитан.Посмотри, перед тобой,Друг-читатель, здесь сидит он.И куда ты ни пойдешь,И что делать ни наметишь,Ты офраченную вошьЭту непременно встретишь!К стихотворению была приложена иллюстрация Сергея Судейкина, старательно выделившая в физиономии фармацевта семитические черты.

[627] Хотя, по свидетельству Бориса Григорьева (см. цитированные выше его мемуары, сн. 2), там могла быть вовсе не гроза: «[Судейкин] “позволил” мне расписать в “Бродячей собаке” крышку, которая прикрывала окошко, ведущее куда-то уж совсем в интимное местечко».

[628] Шуточная телеграмма, оглашенная на встрече 1913 г.: «Городская. Не приявшие вшага в подземь рыскающего пса, внедряем хмель в почет затвора оного. Эго-футуристы» [Парнис, Тименчик, 1985, с. 202].

[629] [Мандельштам, 1993, с. 244].

рук африканцев, отмытых добела очередной маркой мыла. Мотив этот, словесный и визуальный, имеет долгую предысторию в европейской культуре, но в начале прошлого века он расположился в основном в мире мыльного маркетинга[630].

Рекламные объявления – близкий сосед, объект и материал кабаретной пародии. В одном из капустниковых номеров «Собаки» начала 1912 г. «Чтение либретто "Эвники"» – балета по роману Г. Сенкевича «Quo vadis» – обыгрывалась верстка театральных программок с ее чересполосицей синопсиса сюжета и объявлений, которая при буквальном переводе в звуковую форму уравнивает заподлицо оба речевых жанра. Приведем ниже размеченный экземпляр программки, принадлежавшей одному из создателей российского кабаре Коле Петеру (Николаю Петрову)[631]:

ЭВНИКА

Действие 1-е

Скульптор Клавдий устанавливает изваянную им статую Петрония. Входит рабыня Петрония Эвника. Рабыня целует статую. Вскоре восторг ее сменяется грустью. Входит вторая рабыня Актея. Актея сзывает подруг, которые танцами стараются развлечь грустную Эвнику. К ним присоединяются два раба

ШАМПАНСКОЕ МОЭТ И ШАНДОН

[и смешат девушек состязанием в пляске на бурдюках]. Танец прерывается приходом Клавдия. Рабыни разбегаются. Раздосадованный Клавдий удаляется. Петроний устраивает пир,

МОРСКАЯ, 27

чтобы показать новую статую работы Клавдия. Довольный статуей Петроний приказывает принести подарки для Клавдия. Скульптор, однако, отказывается от драгоценных вещей и выражает желание получить в дар Эвнику.

ТОРГОВЫЙ ДОМ
Ф.Л. МАРТЕНС
НЕВСКИЙ ПРОСП.
СОБСТВ. ДОМ №21

Клавдий преследует Эвнику, умоляя украсить его своим венком. Петроний дарит ему Эвнику, но рабыня отказывает повиноваться своему новому господину. Происходит ссора. Гости торопятся уйти.

ICE PALACE
ДВОРЕЦ ЛЬДА
Дир. бр. В. и А. АЛЕКСАНДРОВЫХ
КАМЕННООСТРОВСКИЙ ПР., 10

Действие 2-е

Убедившись, что все ушли, Эвника приближается к изображению Петрония. Мечты уносят ее к недавнему прошлому.

БЕГА
НА
СЕМЕНОВСКОМ ПЛАЦУ

---

[630] См. подробнее: [Massing, 1995].

[631] РГАЛИ. Ф. 2538. Оп. 1. Ед. хр. 184. Л. 84; см. также частичную публикацию этого материала: [Парнис, Тименчик, 1985, с. 184-185].

ЗИМНИЙ СЕЗОН 1911-1912 ГГ.

[Неожиданно входит Петроний.] Он прощает Эвнику и сам пьет из кубка Эвники.

КОФЕ
БЕЗ КОФЕИНА
ПРОДАЕТСЯ ВЕЗДЕ
ОПТОВАЯ – ТЕЛ. 5-20

ПРЕВОСХОДНАЯ
УГЛЕКИСЛАЯ
НАТУРАЛЬНАЯ СТОЛОВАЯ
ВОДА САНТОРИН
ПАРК СЕСТРОРЕЦК
АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО «ЛАТИПАК».

Продажа русских и иностранных вин, гарантированных от фальсификации лабораторным исследованием шампанских, ликеров, коньяков и проч.

В этом скетче нащупывались возможности и подвохи контекстуализации, которую изобразительное искусство 1910-х годов испытывало и эксплуатировало в коллажах.

Еще один жанр низкой, низменной субкультуры тоже был опробован в пронинском подвале – частушки, фабричная песня, хулиганская песня «стиля наших запойных гиков и взвизгов», как писал Вяч. Иванов Александру Блоку в 1908 г.[632], которая тогда проходила период своей эстетической реабилитации, своего восхождения. Ахматова писала: «Лучше б мне частушки задорно выкликать…» Спустя шесть лет один из петербуржцев вспоминал: «<…> На Маланью, распевавшую “Не ходите, девки, замуж <…>”, засмотрелась в лорнет жеманная эстетка и прочитала об этом доклад в Цехе поэтов. Ну, а с Цехом – кто же с ним станет спорить»[633].

В «Собаке» пели, например:

Скажите милому дружку,
что я занемогаю —
девятый день десятый хлеб
насилу доедаю.

Полюбила двух Иванов —
на такую на беду.
Один Ванюшка женился,
а другого на войну.

Дайте, девицы, испить
из белого из чайника.
Благородного любила
земского начальника.

[632] См. публикацию Н.В. Котрелёва о стихотворении Блока «Гармоника, гармоника! Эй, пой, визжи и жги!») в: Известия АН ССР. Сер. Литература и язык. 1982. Т. 41. №2. С. 168.

[633] См. подробнее: [Кац, Тименчик, 1989, с. 46-49].

Содержавшее легко активизируемый символический потенциал нисхождения к социальным и культурным «низам» инициальное движение в обряде посещения подвала – физический спуск – могло трансформироваться в антонимический аналог, взлет к нищенскому чердаку романтической утопии. Именно «Мансарда» назывался четвертый проект Пронина в 1925-1926 гг. По поводу названия «Мансарда» напомним одно методологическое обстоятельство. Формальный метод в числе прочего открыл, какую важную роль в смыслостроении памятников культуры играет так называемая домашняя семантика. Для людей кулис и закулисья ее соучастие важнее, чем, так сказать, «большие смыслы», вроде восхождения – нисхождения и т.п. Для Пронина выбор этого названия был дорог отсылкой ко временам мейерхольдовских гастролей и к истории компании трех будущих кабаретьеров: «Гибшман, Бонов и Подгорный всегда устраивались в одном номере на верхнем этаже. Им дали общее наименование – прозвали “мансардой” <…> [Мейерхольд] уговорил Гибшмана взять псевдоним “мансарда”, и тот действительно стал так именоваться»[634].

Домашняя семантика, естественно, поддается реконструкции с наибольшим трудом. Мы можем только высказывать догадки о ее присутствии. Так, как известно, Кузмин назвал «Бродячую собаку» в своем романе Совой. «Большой смысл» понятен – *ночная* птица[635]; и демонический, и танатологический запасы символа совы очевидны. Но не стоит ли обратить внимание на то, что новая хозяйка кабаре в 1914-1915 гг., Вера Лишневская-Кашницкая, носила прозвище «Сова», по воспоминаниям таперствовавшего в «Собаке» и ставшего потом голливудским композитором Дмитрия Тёмкина[636]?

Мотив движения акцентировался играми с топографией заведения (входы со дворов, указатели «тут», перекраивание окружающего пространства) в непоэтичном по названию Кисловском переулке в Москве, где поселился «Странствующий энтузиаст» и Пронин вешал табличку «Улица Луны»[637], создавая тем самым образ заблудившегося в городе нездешнего утопического уголка, экстерриториальной Телемской обители. Все это обнажало основной метасюжет пронинских начинаний, основанный на номадической идее: *Бродячая* собака, *Привал* комедиантов, *Странствующий* энтузиаст. Закономерно появление в «Привале» 21 июня 1917 г. специальной программы «Странничий вечер» (планировались представление фарса Ганса Сакса «Странствующий школьник в раю» («Der fahrende Schüler im Paradies») в переводе Григория Гнесина и постановке Евреинова, «хореографическая всенощная» «Странница» в постановке Ю. Анненкова, «Песня Бродяги» в оформлении живописателя оборванцев Владимира Лебедева и др.[638]). Стихотворение Михаила Кузмина «Страничный вечер», эсплицирующее идею почти безостановочного перемещения, написано, скорее всего, к этому вечеру. В этом тексте находят выражение два неразъемлемых полюса философии кабаре – бездомное глобтроттерство и тайное, сакральное подземное убежище (в случае мифологии пронинских кабаре – подводное). Мотив потопа играл особую роль: «Привал» несколько раз заливало. Виктор Шкловский вспоминал: «Когда копали на Марсовом поле могилы для жертв революции, то земля оказалась так крепка, что применили динамит. Тогда расселась почва, и вода Мойки залила “Привал комедиантов”. Отсырели нарисо-

---

[634] [Веригина, 1967, с. 49].

[635] Кстати, для возникновения орнитологических ассоциаций в связи с пронинскими начинаниями значение имело общеизвестное прозвище Пронина – «Птица». В фонде В.И. Качалова в Музее МХАТ хранится до сих пор неатрибутированная телеграмма из Новосибирска (1943 г.): «Слышал радио поражен свежестью голосов вспомнил хорошее целую поздравляю лауреатов птица».

[636] См.: [Tiomkin, Buranelli, 1959].

[637] Такой адрес был сочинен Прониным еще в пору мечтаний о «Привале комедиантов»; см.: [Конечный и др., 1989, с. 106].

[638] См. подробнее: [Там же, с. 138-139].

ванные Григорьевым на стенах официанты и маски работы Судейкина. Это история точная, верная, в ней нет никакого символизма поэтому»[639]. Кузмин подхватывает мотив подводного укрывища первым приходящим на ум в культурной традиции той эпохи символом[640]:

В глазах ваших – тихий Китеж
Стеклянно и странно жив…
И вновь я идти готов,
Когда дребезжит молебен
Невидных колоколов.

Эта подтекстуальная тема подземной церкви, крипты, жреческой пещеры будет сказываться характерной фразеологией подвальных экспромтов и мадригалов.

В семантическое поле мирового кочевья входит фигура цыгана – богемца (*bohemian)* по преимуществу. Отсюда во вдохновенном и уже цитированном эссе Осипа Мандельштама к пронинским кабачкам приложена цитата из пушкинской поэмы «Цыганы»: «Давно отшумел блестящий петербургский [1]913 год. В том году театральное остроумие взвилось, как стоцветная ракета в темную ночь. “Дом интермедий”, “Кривое зеркало” <…> рассыпали холодный фейерверк гротеска, скетча и пародии в воздухе, который был “предчувствием томим” для театральной публики; посвященная, она прошла через культуру остроумия, высшую школу издевательства, академию изысканной нелепости»[641].

«Предчувствием томим» – из «Цыган», о страстях роковых:

Туда слабеющие ноги
Влачит, предчувствием томим —
Дрожат уста, дрожат колени,
Идет…

«Воздух», о котором говорит Мандельштам, – это, прежде всего, то семантическое облако, стоящее над пронинскими подвалами, в котором просвечивают семантемы бродяжничества, снисхождения-катабазиса, вызова небесам (как вариант – «томления по облакам» в ахматовском «Все мы бражники здесь…»), молчания, метаморфоз вещей, рвущих с себя личину (как писал в эти годы Борис Пастернак) и переворачивающегося мира.

Литература

Анненков Ю. Т.Г. Шенфельд // Весна. 1914. № 2. С. 5.

Веригина В. По дорогам исканий // Встречи с Мейерходьдом: Сборник воспоминаний. М.: Всероссийское театральное общество, 1967. С. 31-60.

Галанина Ю.Е. Кабаре Ф. Сологуба и Ан. Чеботаревской // Русская литература. 2004. № 1. С. 225-234.

Городецкий С. Театрер (Портрет Н.Н. Евреинова) // Кавказское слово. 1919. 3 августа.

Добужинский М.В. Письма / подгот. ЕИ. Чугунов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001.

Дризен Н.В. На спектакле «Летучей мыши» // Общее дело. 1920. 24 декабря.

[639] [Шкловский, 1933, с. 79]. О затоплении подвала см.: День. 1917. 3 октября. Ср. в стихах Георгия Иванова: «И все стоит в “Привале” / Невыкачанной вода» [Иванов, 1918, с. 5]; ср. также о «кучке поэтов, актеров, художников, которые спасаются в подвале от всероссийского потопа, как Ной в ковчеге» в очерке Г. Чулкова о «Привале» [Чулков, 1917, с. 8].

[640] См., например: [Рождественская, 1990].

[641] [Мандельштам, 1993, с. 243].

Иванов Г. «Оттепель. Похоже…» // Камена: ежемесячник. Кн. I / обл. худ. Л. Розенберга. Харьков; М.; Пб., 1918.

Кац Б.А., *Тименчик Р.Д.* Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1989.

Конечный А.М. и др. Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1988. М.: Наука, 1989. С. 96-154.

Мандельштам О.Э. Гротеск // Мандельштам О.Э. Собр соч.: в 4 т. Т. 2. Стихи и проза. 1921-1929. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1992. С. 243-244.

Могилянский М.М. Кабаре «Бродячая собака». Отрывки из повести о днях моей жизни // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 12. Paris: Atheneum, 1991. С. 168-188.

Могилянский Н. Монмартр // Последние новости. 1922. 3 сентября.

Муза [Отрывки из дневника и другие тексты Веры Судейкиной (Стравинской)] / под ред. И. Меньшовой // Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture. Los Angeles: Institute of Modern Russian Culture (IMRC), 2007. Vol. 13.

Н. Сапунов: стихи, воспоминания, характеристики… М.: Издание Н.Н. Карышева, 1916.

Надежин Н. Избранные стихотворения. Лондон, 1954.

Парные А.Е., Тименчик Р.Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1983. Л.: Наука, 1985. С. 160-257.

Потёмкин П. Фармацевт // Сатирикон. 1915. № 4. С. 2.

Пяст Вл. Встречи. М.: НЛО, 1997.

[Рабинович Г.С.] Шуточное // Воздушные пути. Альманах. Вып. 3 / ред.-изд. RH. Гринберг. Нью-Йорк, 1963. С. 24-25.

Рождественская М.В. Мотив «града Китежа» в поэзии Всеволода Рождественского // Slavica. Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth Nominatae. 1990. XXIV. P. 233-243.

Сарабьянов Д. Памятники культуры – рядом с нами // Новый мир. 1993. № 12. См.: <http://www.nml925.ru/Archive/Journal6_1993_12/ Content/Publication6_6175/ Default.aspx> (последнее обращение: 2016. 21 октября).

Соколова М.В. Единство душ. Елена Нагаевская и Александр Ромм. Симферополь: Бизнес-Информ, 2008.

Тименчик Р.Д. «Бродячая собака» // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. Т. III. Кн. 1. История. Теория. А-М. / сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М.: RA, Global Expert & Service Team, 2013; 2014. С. 62-63.

Чулков Г. Вчера и сегодня // Народоправство. 1917. № 12.16 октября. С. 8-10.

Шкловский В. [Из кн.: Признаки делимости…]. Рассказы // Звезда. 1933. №5. С. 79-103.

Эйхенбаум Б. Душа Москвы // Современное слово. 1917. 24 января.

Cate Ph. D., Shaw M. (eds). The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905. New Brunswick, NJ: Rutgers, The State University of New Jersey; The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1996.

Cottingham D. The Formation of the Avant-Garde in Paris and London c.1880-1915 // Art History. 2012. Vol. 35. No. 3. P. 596-621.

Massing J.M. From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1995. Vol. 58. P. 180-201.

The Salon Album of Vera Sudeikin-Stravinsky / ed. and transl. by John Bowlt. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.

Tiomkin D., Buranelli P. Please Don't Hate Me. Garden City, N.Y.: Doubleday & Co., 1959.

© Тименчик Р.Д., 2017

Феномен Чуж-Чуженина: юрист на кабаретной сцене

Нора Букс

Накануне открытия в Петербурге двух первых «театров-кабаре», «Лукоморье» и «Кривое зеркало», 30 ноября 1908 г., в журнале «Театр и искусство» (№ 48) появилась статья Александра Кугеля, подписанная одним из его псевдонимов – Н. Негорев[642]. Она открывала серию программных публикаций, посвященных осмыслению нового вида театрального зрелища. В ней Кугель впервые в русской критике дал название этой форме – «театр миниатюр»; для большей эффектности оно было вынесено в заглавие и, с легкой руки автора, прижилось.

Новый жанр, по мнению критика, нес театру «освобождение от громоздких фабрично-заводских условий»[643]; кроме того, «миниатюра, – писал Кугель, – освобождает огромный запас дарований, сейчас для театра пребывающих втуне. Для миниатюры могут оказаться весьма ценными те авторы, которые сейчас вследствие неприспособленности их к условиям *grand spectactacl*[644]'ей бездействуют. Среди них могут объявиться очень даровитые миниатюристы, художники *a la minute*[645]. А этой минуты, этого художественного мгновения вполне достаточно для современного зрителя»[646].

Мысль Кугеля подхватывал и критик Александр Ростиславов[647], который в рецензии на первые декабрьские постановки кабаре писал: «Разумеется, возможность нового жанра – "миниатюр", драматических и мимических, слишком привлекательна и прямо-таки серьезна в художественном отношении, хотя бы уже потому, что могут обнаружиться новые таланты или новые стороны талантов, а главное может явится новая новизна форм <…>. Почему бы не дать возможность появляться каждый вечер настоящим импровизаторам, всем желающим из публики, будь то известные артисты или начинающие таланты?»[648]

Экспериментальный характер нового театра, демонстративно порывающего с традицией, действительно, привлек немало свежих сил из непрофессионалов. Правда, большинство новых авторов уже пробовали себя в газетной и журнальной литературе, где, по мнению А. Кугеля, и складывалось тогда искусство миниатюры[649], но от театрального мира эти люди были совсем далеки. В открывшиеся театры-кабаре пришли присяжный поверенный Владимир Мазуркевич[650], бухгалтер Борис Гейер, врач-венеролог Борис Бентовин, юрист Вла-

---

[642] [Негорев, 1908]. Этим псевдонимом, но в другом написании – Не-Горев, Кугель подписывал свои пьески для театра «Кривое зеркало»; см., например, рецензию за подписью «В. Гр.» на этюд-пародию А. Кугеля «Посмертные письма» в журнале «Артист и сцена» (1911. № 19. С. 6.).

[643] [Кугель, 1908, с. 894].

[644] Постановочный спектакль с большим числом участников (*фр*.).

[645] Авторы, способные на спонтанную импровизацию, экспромт *(фр.)*.

[646] [Там же].

[647] Ростиславов Александр Александрович (1860-1920) – искусствовед, критик, акварелист; регулярно печатался в журналах «Театр и искусство», «Аполлон», в газете «Речь»; автор монографии о творчестве Н. Рериха; см.: *Ростиславов АЛ.* Н.К. Рерих. Пг.: Изд. Н.И. Бутковской, [1918] (Серия иллюстрированных монографий «Современное искусство»).

[648] [Ростиславов, 1908, с. 914].

[649] Кугель писал: «Почему миниатюра – спросите вы меня – и что я под нею разумею? Я нахожу, что театр по многим причинам не может избежать общей тенденции к миниатюре, которую мы наблюдаем в области искусства. Разве – если не считать лубочных произведений – в литературе не наблюдается того же? Многотомные романы встречаются все реже и реже. Настоящие художники все больше склоняются к миниатюре, тогда как роман все больше отходит в область фабрикации. Вся газетная, и в огромной части журнальная литература, поглощающая столько талантливых сил, есть, в сущности, искусство миниатюры. Вырабатывается особый прием, особая манера, особый способ концентрации материала, особая эскизность и в то же врем особая меткость слова и экономия средств. Я не вижу причин, почему в театре должно быть иначе» [Кугель, 1908, с. 893].

[650] В. Мазуркевич в 1911 г. в стихотворении «Сцена» [Мазуркевич, 1911, с. 9] описал чувства тех, кто сменил профессию

димир Эренберг, агент охранки И.Ф. Манасевич-Мануйлов, чиновник Министерства земледелия Барабанов, танцевавший под псевдонимом Икар, правовед Николай Евреинов и др.

В этом неполном перечне следует назвать еще одно имя – Николай Иванович Фалеев. Военный юрист, профессор права, заложивший основы российского лесного законодательства, политический деятель, в 1917 г. товарищ министра земледелия во Временном правительстве, он автор пародийных одноактных пьес, стилизованных под фольклор, опереток и маленьких оперок-гуселек, кокетливых песенок и мелодраматических романсов, пользовавшихся огромной популярностью у публики. В течение целого десятилетия пьески его оставались в репертуаре театров миниатюр, столичных и провинциальных. И даже после 1920 г., когда театр миниатюр был уже официально закрыт, названия его пьесок иногда «вспыхивали» на афишах провинциальных сцен, например на Урале. Историк С. Дианов в диссертации приводит отрывок из отчетного доклада уральского цензора А.Д. Ослоновского о зимнем театральном сезоне 1923 г.: «В преобладающем числе случаев репертуар был мещанского характера, состоявший преимущественно из пьес-фарсов, водевилей и одноактных пьесок Чуж-Чуженина (Псевдоним Н. Фалеева. – *Н. Б.)*»[651].

Пьесы этого полюбившегося публике автора постоянно издавались в виде сборников для постановок на сценах кабаре и театров миниатюр, число которых стало с началом второго десятилетия XX века расти день ото дня. Только за 1911 г. при журнале «Театр и искусство» дважды переиздавался «Сборник веселых одноактных пьес и миниатюр», включавший 15 текстов для сцены[652]. В 1913 г. вышел еще один под названием «Новый 2-й сборник, 12 миниатюр-водевилей Чуж-Чуженина»[653]; в 1914 г. – новый сборник одноактных пьес «Веселые марионетки. Только для взрослых»[654], а в 1915г. – «Юморески, 10 одноактных пьес-миниатюр»[655]. К этому следует добавить песенник[656] и отдельные издания песен и романсов[657].

и стал сочинять для театра:Тот, кто хоть раз вступил на сцену,Ей не изменит никогда.Забыв бесцветную аренуБылого мелкого труда.И затаив в душе тревогу,Пока надеждой дышит грудь,Туда, к неведомому богуНаправит он неверный путь <…>

[651] [Дианов, 2009, с. 236].

[652] [Чуж-Чуженин, 1911d]. Сборник рекламировался журналом «Театр и искусство» (1912. № 37. Пагинация отсутствует). В него вошли одноактные пьесы и миниатюры: «Розовые бриллианты»; «Пегая красавица»; «Зацелуй меня до смерти»; «Комната привидений»; «Весение сладости»; «Жена, собака и пиджак»; «Искусственная блондинка»; «Кровавый автомобиль»; «Жемчужина»; «Не пожелай чужой жены!»; «Легенда об аисте»; «Купальщицы»; «Как царапается кошечка!»; «Апаш из Парижа»; «Металл дьявола». В 1913 г. издательство журнала «Театр и искусство» выпустило второе издание этого сборника. Кроме того, отдельно журналом «Театр и искусство» в 1912 г. были изданы пьесы «Розовый павильон»; «Сказка об Ахромее» – гуселька в одном действии, с клавиром; «Фарфоровые куранты» – пастораль в одном действии; «Княжна Азьвяковна» – гуселька в одном действии, с клавиром; «Разбитое зеркало»; «Бабочки». Реклама этих пьес размещена в журнале «Театр и искусство» (1912. № 39. Пагинация отсутствует).

[653] [Чуж-Чуженин, 1913]. В состав сборника вошли пьесы: «Бомбошечка и Пампушечка»; «Шпаргалкин»; «Жорж – мой сын»; «Сумасшедший аромат»; «Его сиятельство»; «Гусиное счастье»; «Чертова дюжина»; «Молодая хозяйка»; «Танцулька»; «Карьеристка»; «Вянет лист»; «Розовый конверт».

[654] [Чуж-Чуженин, 1914a]. В сборник вошли пьесы: «Только для взрослых» (полное название пьески «Только для взрослых, или Африканская страсть»); «Флирт»; «Любовная алгебра»; «Женщина наизнанку»; «Дрессированные свиньи»; «Провинциальные барышни».

[655] [Чуж-Чуженин, 1915]. В состав сборника вошли следующие пьесы: «Сейчас женюсь»; «Приди ко мне»; «Особа дурного тона»; «Японская штучка»; «Гениальное изобретение»; «Пламенный истукан»; «Любовная алгебра»; «Баритон с аппнаксом»; «Путь к женскому сердцу»; «Ночь Клеопатры».

[656] См.: [Чуж-Чуженин, 1917a].

[657] Отдельных изданий песен было много, и выпускались они в основном самими авторами, без указания года издания. Например: «Прапорщик ты мой!» для голоса с фортепиано. Слова Чуж-Чуженина, муз. В.Г. Пергамента (Пг.: Изд. автора, б. г.); «Горящие письма» для голоса и фортепиано. Слова Чуж-Чуженина, муз. В.Г. Пергамента (СПб.: Изд. автора, б. г.). На экземпляре романса Чуж-Чуженина и В.Г. Пергамента «Умирали розы, умирало счастье…», которым я располагаю (4-е изд. Пг.: Изд. автора, б. г.), печать: «Дозволено Военной цензурой 10 февраля 1917 г.», и размещены два объявления, рекламирующие семь отдельных песен Чуж-Чуженина и Пергамента в серии «Песня-лубок» и восемь – в серии «Канцонетты Чуж-Чуженина и В.Г. Пергамента». Некоторые (например, «Прапорщик ты мой») – в 12-м изд. Предположение, что эти издания выпускались самими авторами, подкрепляет и тот факт, что указанный адрес главного склада изданий – это

Сегодня, однако, имя Николая Ивановича Фалеева историей литературы фактически забыто. Из его произведений лишь некоторые ранние политические басни и частушки, были републикованы в антологиях «Стихотворная сатира первой русской революции (1905-1907)[658] и «Русская стихотворная сатира 1908-1917 гг.»[659], сопровожденные краткой справкой, и два стихотворения вошли в сборник «Русская поэзия конца XIX – начала XX века. Октябрьский период»[660].

Биография Фалеева напоминает яркий паззл, составленный из поразительно неоднородных элементов. В середине первого десятиления XX века он – молодой адвокат, выступает защитником в криминальных и политических процессах. Борис Савинков в «Воспоминаниях террориста» с благодарностью упоминает имя Фалеева, одного из четырех петербургских адвокатов, приехавших защищать его на Севастопольском процессе, в 1906 г.[661] В силу обстоятельств Фалеев вместе с Л.Н. Андрониковым взял на себя защиту гимназиста Макарова, участвовавшего в покушении на генерала Неплюева 14 мая 1906 г., и спас юношу от смертной казни[662].

В истории юриспруденции Фалеев оставил несколько серьезных работ: «Цели военного наказания»[663], книгу «Условное осуждение»[664]и монографию «Лесное право»[665], которую он написал в 1912 г., став профессором Императорского лесного института. По мнению специалистов, этот труд Фалеева утвердил лесное право в качестве самостоятельной юридической дисциплины.

Фалеев считался авторитетным юристом и в театральном мире. В 1911 г. журнал «Театр и искусство» публикует серию его статей, объясняющих тонкости нового закона об авторском праве, принятого 20 марта 1911 г., о его распространении на музыкальные произведения, исполняемые на сцене и на эстраде[666]; в 1913 г. – о «Конвенции с Германией»[667] и праве на перевод драматических произведений. Юридические вопросы, касающиеся кинематографа и авторских прав, также освещались в журнале А. Кугеля Н.И. Фалеевым[668].

В литературе Фалеев дебютировал сборником рассказов «Дуэли», в основу которых легли реальные истории и судьбы людей периода царствований Александра I и Николая I. Сведения и сюжеты автор почерпнул из документов, обнаруженных в малодоступных военных архивах, где он работал в 1902 г., собирая материал для диссертации «Цели военного наказания». Двадцать восемь очерков Фалеева о дуэлях опубликовал журнал «Исторический вестник» – в 12 номерах за 1904 г. и девяти номерах за 1905 г. В 1908 г. очерки вышли отдель-

---

личный адрес В.Г. Пергамента. Песни продавались во всех музыкальных и нотных магазинах.В 1928 г. в Харбине вышла пластинка с романсом Чуж-Чуженина и В.Г. Пергамента «За милых женщин». Исполнитель – А.З. Кармелинский (тенор). Издатель пластинки – Victor Talking Machine Co.

658 [Стихотворная сатира.., 1969, с. 407-433, 655, 657].

659 [Русская стихотворная сатира.., 1974, с. 298-299, 469, 584-585, 642, 664].

660 [Русская поэзия.., 1979, с. 161-162].

661 См.: [Савинков, 1926].

662 [Там же, с. 258].

663 См.: [Фалеев, 1902]. Диссертация была блестяще защищена, но место профессора в 1903 г. отдали другому кандидату – князю Сергею Александровичу Друцкому, который, как и Фалеев, закончил Александровское военное училище, Военно-юридическую академию и юридический факультет Петербургского университета. Он с меньшим блеском защитил диссертацию «Причины невменения в военно-уголовном праве», но по карьерной лестнице Фалеева обошел. Довольно пространные статьи С.А. Друцкого по юридическим вопросам печатались в «Варшавском дневнике», в газетах «Русь» и «Слово». Друцкой дослужился в 1917 г. до звания генерал-майора; в 1918 г. вышел в отставку и служил в Московском народном банке.

664 См.: [Фалеев, 1904].

665 См.: [Фалеев, 1912а]. Н.И. Фалеев был также автором учебных пособий; см.: [Фалеев, 1911а; б].

666 См.: [Фалеев, 1911*б; в*\.

667 [Фалеев, 1913].

668 [Фалеев, 1911*г;* 1912б; Юрист, 1915].

ной книгой[669]. Один из рассказов цикла, «Юнкерская история», напечатанный в февральском номере «Исторического вестника» за 1904 г., – последнее, что читал А.П. Чехов, навсегда уезжая из Ялты[670].

В отличие от Чехова, современные исследователи русской дуэли, а сегодня их целая плеяда, совершенно выпустили из виду этот масштабный 500-страничный том. Упоминание о нем в форме короткого примечания встретилось лишь в исследовании Ирины Рейфман[671], да и то автор называет только очерки, опубликованные в «Историческом вестнике» за 1905 г., то есть о времени правления Николая I, тогда как главная часть произведения – рассказы о дуэлях времени правления Александра I, которые печатались в номерах журнала за 1904 г. Книга Фалеева у И. Рейфман даже не обозначена, хотя имеет не только литературное, но и историческое значение, так как основана на никогда не публиковавшихся дуэльных делах. Ее необходимо ввести в научный оборот.

Фалеев, человек левых взглядов, в 1905 г. с энтузиазмом участвует в сатирической журналистике, становится одним из издателей журнала «Зритель»[672], помещает там свои политические поэмы и басни. Петр Потёмкин, который познакомился с ним в это время в редакции журнала К. Чуковского «Сигнал»[673], через 10 лет, в 1915 г., в юбилейном очерке «Юмористические журналы конца 1905 года», опубликованном в ежедневной политической петербургской газете «День», назвал Фалеева одним из ярких современных сатириков, наряду с Сашей Чёрным и Борисом Бейером серьезно заявившем о себе в «Зрителе»[674]. Потёмкин и сам печатался в «Зрителе»: в 1908 г. он опубликовал там стихотворение «Волшебная ночь, или Непонятные вещи»[675], которое по своей образно-ритмической структуре и тематике (шабаш вещей) является предшественником таких детских сказок К. Чуковского, как «Мойдодыр» (1923) и «Федорино горе» (1926).

В период Первой русской революции Фалеев активно печатает свои произведения и в других сатирических журналах того времени[676]: «Журнал: Великая Москва», «Журнал журналов»[677], «Альманах»[678], «Скоморох»[679]. Он щедро пользуется псевдонимами, коих за писательскую карьеру Фалеева насчитывается около четырех десятков; в выборе своих литературных масок Фалеев ориентируется на фольклорные образцы – Сила Дворянинович, Чуж-Чуженин. Именем Чуж-Чуженин, впервые появившимся еще в 1905 г. в журнале «Зри-

---

[669] См.: [Фалеев, 1908а].

[670] См.: [Сысоев, 1954]. В разделе «Ялтинская библиотека А.П. Чехова» приведен каталог, где под № 32 значится «Исторический вестник», историко-литературный журнал, февраль, 1904. Как указывает автор: «Книга лежит в спальне А.П. Чехова на столе, разрезана и заложена ножом на стр. 573 (очерк Н. Фалеева «Дуэль»)»; цит. по: <http://www.krimoved-library.ru/books/chehov-v-krimul3.html>. Речь идет об экспозиции в музее А.П. Чехова в Ялте в указанный период.

[671] [Рейфман, 2002, с. 292].

[672] Журнал «Зритель» издавали Ю.К. Арцыбушев (он же был редактором), Г.Е. Гинц, И.Я. Каган и Н.И. Фалеев.

[673] Название «Сигнал» вскоре, в связи с цензурным запрещением журнала, было заменено на «Сигналы».

[674] В очерке Потёмкин писал: «Из всех издававшихся в 1905 г. журналов необходимо выделить “Зритель”. Он вышел раньше всех, еще летом 1905 г., когда о свободе печати только думалось и мечталось, и первые его номера были просто честно литературны. Но с каждым номером физиономия его принимала все яснее и яснее политико-сатирический оттенок <…>. В тексте журнала печатал свои сказки Федор Сологуб, “Зритель” выявил Сашу Чёрного, Силу Дворяниновича (Псевдоним Фалеева. – *Н. Б.*), Чуж-Чуженина (Псевдоним Фалеева. – *Н. Б.)* и Б. Бейера» [Потёмкин, 1915, с. 5].

[675] [Потёмкин, 1908а] (см. приложение 1 к данной статье). В том же журнале было опубликовано стихотворение «Падение и совпадение» [Потёмкин, 19086] (см. также: [Русская стихотворная сатира.., 1974, с. 243]).

[676] См. подробнее: [Стихотворная сатира.., 1969, с. 655-657]. Список периодических изданий, в которых печатался Н.И. Фалеев, см.: [Масанов, 1958, с. 241], однако приведенный И.Ф. Масановым список не полон.

[677] См.: «Былина о Вечевом колоколе» [Сила Дворянинович, 1905а]; повторно в «Журнале журналов» [Сила Дворянинович, 19056]. См. также: «Микула Селянинович» [Сила Дворянинович, 1905в]; рассказ «Иду» [Одинокий, 1905].

[678] [Н. Фа-в, 1906].

[679] «Ведьма и премьер» [Сила Дворянинович, 1907]; «Землеустроительные комиссии» [Чуж-Чуженин, 1907].

тель»[680], подписаны все сочинения Фалеева для сцены. «Чуж-Чуженин» – жених в свадебных обрядах[681], но очевидно, что в выборе этого литературного имени Фалеев форсирует заложенный в нем смысл собственной пришлости, сторонности, чуждости литературной, а потом и театральной среде, в которой оказался, вплоть до самой острой формы этого ощущения, отраженной в значении псевдонима, которое приводит В.И. Даль: «одинокий, сирота»[682]. Не случайно, другой его псевдоним – Одинокий.

Сатира и особенно политическая сатира для него, человека левых взглядов, долго сохраняла свою притягательность. Он с готовностью откликается на приглашение писать для «Сатирикона», его юмореска «Запасы предпраздничные (Неэстетическая картинка из нравов тюремной жизни старой России)» за двойной подписью – Фалеев (Чуж-Чуженин) появляется уже во втором номере журнала[683], а затем, в 1910 и 1911 гг., журнал печатает его стихи. В эти же годы он пробует себя и в прозе, она получается в духе Леонида Андреева, но вялой и подражательной. Таковы его рассказы: «Доктор»[684] – о враче, который из сочувствия к тяжело раненному террористу в тюрьме помогает ему умереть, избавляет от казни; «Наташа Русецкая»[685] – о юной гимназистке, вынужденной сделать аборт; «Еще одна жертва»[686] – об отставном школьном учителе, который ищет денег для оплаты учебы дочери, но находит их поздно, та кончает жизнь самоубийством; «Солнечный день»[687] – о бедности в семье чиновника. В прозе Фалеева нет и следа того блестящего остроумия, которое отличает его сатирические вирши, написанные в то же время под псевдонимом Чуж-Чуженин (баллада «Прекрасный день»[688], «Былина наших дней»[689] – о Д. Мережковском, политические стихи «Обойденные, под Беранже» о завистливом депутате[690], притча «К солнцу»[691], сатирическая баллада «Свисток»[692] и др.). Успехом пользуются и его выступления в коллективных концертах с чтением стихов[693].

Театральная карьера Фалеева стартует 6 февраля 1908 г. В этот вечер на сцене театра «Комедия» труппа Передвижного театра Павла Гайдебурова в первый раз играла его пьесу «Иммортели»[694] – «драматическую карикатуру в 3-х действиях», как определил свое сочинение автор. На афишах значились и имя автора, и псевдоним: Н. Фалеев (Чуж-Чуженин). Впоследствии свои произведения для сцены он станет подписывать только псевдонимом. «Иммортели» – одна из первых театральных пародий, изображающая писателей-модернистов[695]. Это особенно подчеркивалось в предварительной рекламе пьесы, уведомлявшей

---

[680] Псевдонимом Чуж-Чуженин Фалеев поначалу подписывал свои басни; см., например: [Чуж-Чуженин, 1905а; 6; *в]*.

[681] «Оппозиция “свой – чужой”, одна из важнейших в раскрытии основного смысла свадьбы. В процессе обряда происходит нейтрализация этой оппозиции и освоение чужого, превращение его в свое <…>. В русских свадебных песнях жених для невесты – “чуж-чуженин”, а его локус – “чужая сторона”» [Гура, 2012, с. 727].

[682] [Даль, 1955, с. 613].

[683] См.: [Фалеев, 19086].

[684] См.: [Фалеев, 1909].

[685] См.: [Фалеев, 1910].

[686] См.: [Фалеев, 19116].

[687] См.: [Чуж-Чуженин, 19126]. В журнале «Солнце России» Чуж-Чуженин печатает и стихи: «Параллели» (1912. № 10 (109). Март. С. 13); «Перелетные птицы» (1912. № 127 (28). Апрель. С. 16).

[688] См.: [Чуж-Чуженин 1909в].

[689] См.: [Чуж-Чуженин, 1909а]; см. также приложение 2 к данной статье.

[690] «Обойденные, под Беранже » [Чуж-Чуженин, 1911].

[691] См.: [Чуж-Чуженин, 19096].

[692] См.: [Чуж-Чуженин, 1909г].

[693] См. объявление в газете «Биржевые ведомости» (1908.18 февраля (2 марта). Вечерний выпуск. С. 28).

[694] См. афишу пьесы «Иммортели»: (Обозрение театров. 1908. № 329. 6 февраля. С. 9). Рядом с афишей был помещен портрет автора, публикуемый впервые, для ознакомления публики.

[695] См.: [Чуж-Чуженин, 1908].

зрителя, что он увидит «в первый раз юмористическое обозрение новейших литературных течений»[696]. Пьеса «Иммортели» и вправду выгодно отличалась тематической новизной и актуальностью от тогдашнего репертуара театров легких жанров, фарсов и оперетт. Действие пьесы происходит в семье бывшего фабриканта Третникова, который из страха перед забастовками ликвидирует фабрику и решает вложить деньги в издание журнала «Иммортели». На дом к нему являются все столичные знаменитости новой формации. В первом действии это беллетристы, провозглашающие борьбу с мещанскими добродетелями и моральную революцию. Во втором приходят мистики и посвящают семью фабриканта в вопросы эроса. В третьем действии на заседании молодых иммортелей провозглашается культ однополой любви. Все заканчивается танцами, в которых принимают участие литераторы и их поклонники, Третниковы. Публика, а вслед за ней и критика приняли спектакль с восторгом[697].

Пьеса «Иммортели» долго оставалась в репертуаре столичных, а позднее и провинциальных театров миниатюр[698]. Примечательно, что объектом для своей первой театральной пародии Фалеев выбирает литературную среду, эстетически осмысленное поведение литераторов и соответствующую художественную манеру их письма.

Пьеса вырастает как бы из недр самой литературы, ее быта, и на литературу ориентируется. Это станет впоследствии одной из опознавательных черт театральной продукции Фалеева (Чуж-Чуженина), отраженной в его широкой практике литературных реминисценций, аллюзий, пародировании шаблонных приемов поэтики, расхожих сюжетных ходов, карикатурном разыгрывании обкатанных тем и опрокидывании устарелых жанровых конструкций. Иначе говоря, его пьескам почти всегда присущ элемент внутрилитературной игры, и в этом их особое отличие от общего потока драматургических текстов того времени.

---

[696] См.: Обозрение театров. 1908. № 328. 5 февраля. С. 1. Объявление о спектакле расположено прямо под названием газеты, на первой полосе.

[697] «Автора вызывали, причем даже бывшие на спектакле “модернисты” и их поклонники, над крайностями которых смеется Фалеев, по-видимому не сердились»; «Автор не имел, видимо, особых претензий, и его шутка как таковая заслуживает внимания как опыт юмористического “обозрения” на не использованные еще пока темы» [Тамарин, 1908]. Окулов Николай Николаевич (1866 – после 1925; использовал псевдоним «Н. Тамарин») – драматург, переводчик и театральный критик, постоянный автор и сотрудник журналов «Театр и искусство» и «Ежегодник императорских театров».

[698] В 1914 г. режиссер Ф.В. Радолин ставил ее в Тифлисском театре-кабаре «Тифлисский кружок»; см.: [Чуж-Чуженин, 1914г].

Рис. 1. Н.И. Фалеев. Фотография. 1908
Источник: Обозрение театров. 1908. № 329. 6 февраля. С. 9.

Тогда, в начале театрального пути, успех «Иммортелей» вдохновил Фалеева. Его увлекают театры-кабаре, открывшиеся в декабре 1908 г. Уже в 1909 г. он пробует сочинять для сцены короткие пьески[699]. Первой увидела рампу миниатюра «За хвостом кометы», за подписью Чуж-Чуженина. Она вошла в январскую программу 1910 г. театра Валентины Лин «Невский фарс». Критика увидела в пьеске «злободневный аллегорический шарж»[700], но успеха эта миниатюра не имела. Зато буффонада «Нимфа и сатир», поставленная также в январе 1910 г. в Литейном театре актером и режиссером П.М. Николаевым была принята публикой с восторгом[701]. В отличие от античных сюжетов, популярных в репертуаре новой

[699] В 1909 г. в цензурный комитет были отданы и получили разрешение две его миниатюры – «В гареме» и «Нимфа и сатир». Буффонада «В гареме» была издана в 1911 г. (см.: [Чуж-Чуженин, 19116]); пьеса «Нимфа и сатир» – в 1910 г. (см.: [Чуж-Чуженин, 1910я]), а затем включена в сборник 1916 г. (см.: [Чуж-Чуженин, 19166, с. 9-17]). Тексты хранятся в Отделе рукописей и редких книг Санкт Петербургской государственной Театральной библиотеки (коллекция изданий Чуж-Чуженина (Фалеева). Шифр: 4-86).Однако в качестве первой печатной драматургической попытки Фалеева можно назвать его политическую сатиру «Таинственный купец, или Министровы деньги», написанную в форме пародии на жанр оперетки за подписью Ринальдо-Ринальдини, где партию лирического тенора исполняет Гапон; см.: [Стихотворная сатира.., 1969, с. 423-431].

[700] [Тамарин, 1910, с. 100].

[701] См.: [А. А., 1910, с. 8]

сцены, Чуж-Чуженин в пьесе пародирует неомифологический срез символистской эстетики. В игровой форме это оговаривалось им уже во вступлении[702]:

Нимфа Гиала и резвый Сатир козлоногий —
Древние мифы рождаются в зрительном зале.
Бедную нимфу зовет к адюльтеру ученый,
Резвый сатир побежден поэтессою модной…
Горе!.. И Вакх, ущемленный безумною пляской,
Снова берет их на небо от мира земного.

Приведенный фрагмент текста был напечатан в качестве рекламы в газете «Обозрение театров». Эта пьеса Чуж-Чуженина тематически и стилистически продолжала цикл его поэтических пародий, которые он подписывал псевдонимом Нео-Овидий.

Начиная с января 1911 г. имя Чуж-Чуженина регулярно появляется на афишах «Невского фарса». Критики отмечают большой сюжетный диапазон постановок: на сцене в одной программе идет его карикатура-фарс в двух действиях «Починка мужчин и дам»[703], высмеивающая увлечение приемами омоложения, рекламируемыми современными салонами красоты, и политическая сатира с пением и танцами «Бамбук, или Китайская конституция»[704]. Это пьеска – редкий пример в драматургии Чуж-Чуженина, где отразились политические воззрения автора, теперь уже в новой для него форме музыкально-драматической миниатюры. Рецензенты высоко оценили спектакль: «Чуж-Чуженин дает бойкую инсценированную сатирическую шутку с песнями и танцами <…> которая, приходясь нам “не в бровь, а в глаз” заставляет смеяться <…>. И мы смеемся, “над собой смеемся”, над своими несбывшимися грезами, над своим “бамбуковым” положением, глядя на комическое изображение на сцене не “вытанцовывающейся” китайской конституции. Забавен публицист, хвастающий, что “все вынесет печать, все снесет бумага”<…>. Картинки кинематографа отражают “свободу” в виде кулака с бамбуком, и правовые гарантии вроде “длиннного носа”»[705].

Других политических пьесок у Фалеева вплоть до революции, кажется, нет. Примечательно, что всю жизнь оставаясь политически ангажированным человеком, являясь активным членом партии эсеров, а впоследствии – левых эсеров, он в своем театральном творчестве уходит от политики, которая до обращения к кабаретной драматургии была главной темой его поэзии и отчасти прозы. Отныне пьески Чуж-Чуженина – образец развлекательного жанра, они изящны и остроумны, в форме шуточных стилизаций или веселых пародий весьма неожиданно разыгрывают уже бытовавшие в искусстве любовные коллизии[706], сценки из повседневной жизни[707], казалось бы затертые водевильные интриги[708], шаблон-

---

[702] Цит. по афише Литейного театра: Обозрение театров. 1911. № 1278. 1 января. С. 32.

[703] См.: [Без подписи, 1911а]. Позднее пьеска называлась «Салон красоты, или Починка мужчин и дам»; известны два ее издания: [Чуж-Чуженин, 191*1г;* 1916б]. См. также афишу театра «Невский фарс»: Обозрение театров. 1911. № 1278. 1 января. С. 33.

[704] См.: [Чуж-Чуженин, 1911а].

[705] [Тамарин, 1911, с. 81]. Еще один отзыв на пьеску появился в журнале «Артист и сцена»: «…Отрадно отметить в репертуаре театра такую вещицу как “Бамбук, или Китайская конституция”. Пьеса, носящая характер политической сатиры, принадлежит перу давно излюбленного публикой Чуж-Чуженина, дышит неподдельным весельем и блещет остроумием» [Finis, 1911, с. 8]. Автор этой заметки, В.Д. Финити, писал стихи, театральные рассказы и рецензии в журнале «Артист и сцена».

[706] См.: «Фарфоровые куранты» (1911), «Легенда об аисте» (1911), «Любовные экивоки» (1916), «Флирт» (1914).

[707] См.: «Починка мужчин и дам» (1911), «Искусственная блондинка» (1912), «Молодая хозяйка» (1913), «Ручки в брючки» (1913).

[708] См.: «Зацелуй меня до смерти» (1911), «Не пожелай чужой жены» (1911), «Жена, собака и пиджак» (1913).

ные детективные ситуации[709], картинки природы[710]. В них редки реформирующие жанр находки, но есть освежающая новизна пародийного подхода, изобретательность в выстраивании интриги, блестящие стилистические изыски, а если автор и использует уже обкатанные театральной миниатюрой сюжеты, то всегда оригинально их обрабатывает, осмысляя свой текст в системе пародийных отношений внутри жанра. В отличие от прежней литературной продукции Чуж-Чуженина, его пьескам свойственна не сатирическая острота, но очевидная литературная полемичность, они, как говорил Кугель, «поднимают эстетическое значение смеха» и относятся к репертуару «театра улыбки»[711].

Поворотным в литературной судьбе Фалеева был 1911 г. Связано это с двумя событиями – знакомством с композитором В.Г. Пергаментом и приходом Фалеева в новый, только открывшийся Троицкий театр.

Виктор Гаврилович Пергамент (1872-1922) относится к числу тех талантливых театральных композиторов, которых волна развлекательной культуры подняла в 1910-е годы на кабаретные подмостки. Большинство из них, такие как учитель хорового пения и хоровой дирижер М.П. Речкунов, юрист В. Эренберг, музыкальный критик В.Г. Каратыгин, аккомпаниатор, а позднее дирижер Троицкого театра А. Гречанинов, музыкант А. Волынский, стали сочинять музыку, придя в маленькие театрики нового типа, где на дилетантизм сочинителей смотрели как на художественный дендизм, обеспечивающий творческую экстравагантность и свежесть решений, а короткая форма пьесок и компенсаторные возможности, кроющиеся в симбиозе текста и его музыкального сопровождения, на первых порах облегчали творческую задачу.

Виктор Гаврилович Пергамент, собственно, не был композитором до встречи с Чуж-Чужениным. Сведения о нем крайне скудны, краткое упоминание встречается лишь в статье И.Ф. Петровской[712]о Василеостровской музыкальной школе. После окончания Петербургской консерватории по классу скрипки он занялся преподаванием и в 1907 г. на 6-й линии Васильевского острова открыл частную музыкальную школу, которая называлась Василеостровская музыкальная школа и оперно-драматические курсы В.Г. Пергамента, где вел класс скрипки. Школа пользовалась популярностью, расширилась и в 1910 г. переехала в более солидное помещение на 8-й линии. Начав сотрудничать с Чуж-Чужениным, Пергамент школу бросил и стал сочинять музыку для Троицкого театра.

Создателем и владельцем Троицкого театра был Александр Михайлович Фокин (1877-1936), младший брат великого балетмейстера. Был он человеком далеким от искусства. Чемпион России по велосипедному спорту, автогонщик, владелец магазина велосипедов, а позднее и автомобилей, Александр Фокин решил открыть новый театр по причинам сентиментальным, желая завоевать сердце солистки императорского Мариинского балета Александры Федоровой, – об этом свидетельствует в своих мемуарах журналист Генрих Гроссен[713], кстати говоря, считавший себя в профессии учеником Чуж-Чуженина, под началом которого начал писать в журнале «Зритель» в 1905 г., в Петербурге.

---

[709] См.: «Кровавый автомобиль» (1911), «Комната привидений» (1911), «Металл дьявола» (1911).

[710] См.: «После дождичка в четверг» (1913).

[711] В «Театральных заметках» 1910 г. А.R Кугель, размышляя об особенностях появившихся кабаре, писал: «Мне думается, что задачи этих новых у нас театров <…> главным образом в том, чтобы поднять эстетическое значение смеха, установить, если можно так выразиться, эстетическую самоценность улыбки <…>. Если высоко ценится сатирическое обличение, зато ни в грош не ставится просто эстетическая радость смеха…» [Кугель, 1910, с. 220]. И далее, там же: «Полутон смеха – вот в чем различие между культурным и некультурным “веселым театром”<…>. Юмористическое настроение важнее и значительнее комического эффекта <…>. Мне кажется, что у нас нет театра улыбки <…>» [Кугель, 1910, с. 221].

[712] [Петровская, 2009].

[713] [Гроссен, 1994, с. 181-183].

На Федоровой Фокин вскоре женился, а театр, который он открыл в ноябре 1911 г., принес ему большие деньги и пользовался все возрастающим успехом в течении шести с половиной лет. Когда летом 1917 г. театр перешел к режиссеру К. Марджанову и тот вместо миниатюр стал ставить обычные пьесы, публика перестала ходить, театр не дотянул даже до конца сезона.

Открытие Троицкого театра[714] в ноябре 1911 г. широко освещалось в театральной прессе, хроникеры из журналов «Артист и сцена» и «Театр и искусство»[715] описывали, как большой особняк, при 100-тысячных затратах, перестраивался в небольшой уютный театр на 350 мест, где 17 ноября 1911 г. был поднят занавес. Троицкий объявлял себя театром нового жанра. Он был задуман как сцена чисто развлекательная. Здесь не было ни политической, ни социальной сатиры, ни изысканной, рассчитанной на посвященных, театральной пародии. Репертуар включал все формы и жанры «театра улыбки» (определение А.Р. Кугеля)[716]: водевиль, буффонаду, одноактные комические оперы, короткие оперетки, фарсы, много чисто музыкальных и танцевальных номеров, а также номера видового кинематографа и хроники, которые чередовались с театральными пьесками. Каждый вечер шли по три серии одной программы – в четверть восьмого, без четверти девять и в четверть одиннадцатого. Внешним признаком театра нового типа, массоворазвлекательного, было сходство его посещения с походом в кинотеатр. В Троицкий можно было прийти не к началу спектакля и досмотреть пропущенное на следующем сеансе. Зрители, по желанию, оставались в зале в верхней одежде, им бесплатно раздавали программу.

В первой же рецензии на открытие Троицкого, появившейся в главном театральном журнале столицы, известный критик Петр Южный[717] писал: «Сцена, как нарядная игрушка, декорации красочные стиля модерн, ласкающие глаз. Нужны пьесы-пьесы, актеры-актеры. Быть может они существуют и будут показаны в следующей серии»[718].

Но 17 ноября была показана первая, пробная, программа, а настоящая премьера[719] состоялась 1 декабря 1911 г., и центральным номером в ней была оперетта-куплетино Чуж-Чуженина «Макаронные герои». Написанная как пародия на оперу Дж. Россини «Итальянка в Алжире», пьеска продолжала линию знаменитой «Вампуки», которая шла тогда же в театре «Кривое зеркало». Обе высмеивали оперную экзотику и шаблоны жанра. То, что оперетка Чуж-Чуженина сразу же пришлась по душе публике, нашло отражение в рекламном объявлении спектакля от 7 декабря 1911 г., где она выделена особо, как «идущая с большим успехом буффонада “Макаронные герои”»[720].

В третьей репертуарной серии Троицкого были поставлены две пьесы Чуж-Чуженина и Пергамента: опера-гуселька «Сказка об Ахромее и пресветлой Евпраксее» и пастораль «Фарфоровые куранты». Каждая – в своем особом жанре: «Сказка об Ахромее»[721]демонстрировала изощренное пародийное стилизаторство под фольклорные образцы, а в пьесе

---

[714] С 1911 г. – Театр миниатюр, на Троицкой, 18; с 1912 г. – Троицкий театр миниатюр.

[715] См.: [Альфа, 1911; Без подписи, 19116]. Автор заметки в журнале «Артист и сцена» – Яков Попов, писавший под псевдонимами Альфа, Дик, Зритель, Я. Ша.

[716] [Кугель, 1910, с. 221].

[717] Один из псевдонимов, под которыми писал Петр Соляный, постоянный автор журнала «Театр и искусство», театральный критик и автор одноактных фарсов и пьес, ставившихся в период Первой мировой войны; например, «Без рубашки» («Невский фарс», 1915), «Женщин перепутали» («Невский фарс», 1915). В 1915 г. в Санкт-Петербурге вышел сборник его одноактных пьес «Последние миниатюры». В журнале «Театр и искусство» писал также под другими псевдонимами: Петр Ю. и П. Ю.

[718] [Южный Петр, 1911, с. 924].

[719] См. обьявление о спектакле: Обозрение театров. 1911. № 1591. 1 декабря.

[720] См. объявление Троицкого театра: Обозрение театров. 1911. № 1597. 7 декабря. С. 2.

[721] См.: [Чуж-Чуженин, 1912г].

«Фарфоровые куранты» как бы изнутри самой формы обыгрывалось чрезмерное увлечение драматическими картинками-идиллиями в театрах миниатюр.

Успех пришел мгновенно. Критик из журнала «Артист и сцена» писал: «Если на первые две серии публика ходила из любопытства к новому театру, то теперь можно ходить из удовольствия. Гвоздь программы – талантливая миниатюра “Сказка о премудром Ахромее и пресветлой Евпраксее” г.г. Чуж-Чуженина и Пергамента»[722]. Другой рецензент из того же журнала (Alter ego) предпочтение отдавал пасторали «Фарфоровые куранты»: «Впечатление от этой пьески <…> ошеломляющее. В ней так много художественности и оригинальности содержания <…> что пьеса превращается в красивую детски-дорогую для вас вещицу»[723]. Журнал «Театр и искусство» отмечал в «Сказке об Ахромее…» прекрасное владение Чуж-Чужениным «стародавней сказочной стихотворной речью» и «выразительную музыку» Пергамента[724].

Особое место в пьеске занимает мотив обжорства, связанный с образом старого Ахромея. Этот мотив окрашен эротической семантикой и конкурирует в тексте с мотивом любовного голода молодой Евпраксеи. Раблезианские реминисценции удачно вписываются в сказочную гиперболизацию, образуя стилистическое единство языка пародии. Вот как Евпраксея рассказывает о муже своему возлюбленному, богатырю Чуру[725]:

Чур меня! Чур мой!
То не молоньи шумят,
То посудою гремят.
Не медведь добычу рвет,
Ахромей цыплят жует.
Сидя в креслах расписных,
Ест премудрый за троих.
Блюд-то, блюд-то дюжина
Все во время ужина <…>

Ей вторит сам Ахромей[726]:

Ох вы, горы, горы, крутыя!
Горы кур, индюков, пирогов, лебедей,
Горы жирных блинов с растегаями.

---

[722] [В., 1912, с. 9]. В журнале «Театр и искусство» (1912. № 3) П. Ю. поместил краткий пересказ забавной интриги пьески: «Гвоздь новой программы – “гуселька” Чуж-Чуженина, музыка Пергамента – “Сказка о премудром Ахромее и пресветлой Евпраксее”. Царь Ахромей все ест и пьет, да ласкает царицу. А сам – старый, длиннобородый, не то, что Чур-Чурилушка, добрый молодец с кудрями выхрастыми, со щеками румяными, с песней и пляской. Евпраксия наряжает девку-чернавку в свое платье и уходит с Чуром любиться; девка-чернавка гусляра переряжает и чудятся Ахромею рожи Евпраксии в трех видах» [П. Ю., 1912а, с. 55]. Пьеса появляется на январских афишах Троицкого театра в 1912 г.; см.: Обозрение театров. 1912. № 1625. 7 января. С. 23.

[723] [Alter ego, 1912, с. 11]. Псевдоним часто встречается в журнальной практике начала XX века, но кто писал под ним в журнале «Артист и сцена» пока установить не удалось.

[724] [П. Ю., 1912*а,* с. 55]. Примечательно, что в той же программе шла с большим успехом комедия П. Потёмкина «Блэк-энд-уайт» (пути Чуж-Чуженина и Потёмкина неоднократно пересекались).Пьеска Чуж-Чуженина «Сказка о премудром Ахромее» игралась и в «Мозаике» – так в 1912 г. стал называться Литейный театр. «Это лучшая пьеса, которая появилась в “Мозаике” и в “Миниатюре”, – писал рецензент. – Чуж-Чуженин дал выдержанный до мельчайших деталей образец русской сказки юмористического характера <…>. Поставленная в стиле лубка, пьеса имеет огромный и вполне заслуженный успех» [В., 1912, с. 9].

[725] Цит. по машинописи, хранящейся в Отделе рукописей Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки (шифр: 67866. Л. 2). Пьеса не была републикована.

[726] Там же. Л. 4.

Ох вы, горы, вы, горы, крутыя.
А стоит та гора посредине озер,
А в озерах тех пиво да браженька,
А в озерах винище зеленое.
Ох, озера, озера бездонныя…
Чтоб на гору крутую взойти,
Надо озеро вброд перейти!
Уж ковшом я да чарою озеро вычерпал.
Уж как гору крутую зубами я срыл.
Ох вы, горы, вы, горы, крутыя!
Ох вы, озера, озера бездонныя!
Ну и намучился я! То-то трудное
Дело мое <…>

Стилизованные под фольклор и выполненные в жанре лубка небольшие музыкальные пьески особенно удавались Чуж-Чуженину. Другой одноактной оперой, написанной на музыку Пергамента в псевдодревнерусской манере, была «Княжна Азвяковна» – о похищении княжеской дочери влюбленным боярином, переодетым простым юношей, играющим на гудке[727]. Она ставилась на сцене Троицкого театра миниатюр в апреле 1912 г.[728] В критике хотя и сетовали на некоторую «упрощенность и слабость сюжета», зато отмечали «хороший, любовно выдержанный, стильный язык»[729] драматурга. Эти две пьески Чуж-Чуженина чаще и дольше других исполнялись на столичных[730] и провинциальных сценах театров миниатюр, они одними из последних попали под запрет советской цензуры[731] и игрались в эмиграции[732]. И наконец, третьей пьеской Чуж-Чуженина и композитора Пергамента была былина в одном действии «Царевна Хвалынская» – о любви Стеньки Разина к персидской царевне. На сцене Троицкого театра осенью 1913 г. миниатюру поставил С.М. Надеждин. Критика особенно расхваливала остроумные песенки шута и разбойников и отмечала «красивые и прихотливые хвалынские мелодии» этой вещицы[733]. В том же году для Троицкого театра Чуж-Чуженин

[727] [Чуж-Чуженин, 1912я].

[728] «В “Княжне Азвяковне” чувствуется Мусоргский. Стиль самый древне русский, яркий пронизанный пьяным задором красочного Калины-князя и пастушечной лирикой несколько сентиментального гудошника» [П.Ю., 1912в, с. 315].

[729] [П.Ю., 19126, с. 315].

[730] Одна из первых ролей молодого А. Вертинского – Добрый молодец в музыкальной пьеске Чуж-Чуженина и В.Г. Пергамента «Княжна Азвяковна», которая в осеннем сезоне 1913 г. ставилась на сцене Театра одноактных пьес – так стал называться в 1913 г. прежний Мамоновский театр, во главе которого оставалась М. Арцыбушева, дочь знаменитого русского опереточного комика и автора комедий и фарсов А.З. Бураковского, чьи пьески также игрались на сцене Мамоновского театра (А. Кугель в некрологе назвал Бураковского «Мафусаилом русской оперетки» [Homo novus, 1910, с. 552], и жена художника Ю. Арцыбушева, одного из основателей, наравне с Н. Фалеевым (Чуж-Чужениным), и редактора сатирического журнала «Зритель» (см.: [Вертинский, 1990, с. 45]). Л. Тихвинская пишет, что Мамоновский театр «пробавлялся пьесами других театров (главным образом петербургского Троицкого)» и в том числе миниатюрами Чуж-Чуженина [Тихвинская, 1995, с. 309].

[731] [Дианов, 2009, с. 236].

[732] Пьеска Чуж-Чуженина «Сказка о царе Ахромее» (под таким названием она фигурировала в программе) исполнялась Берлинским театром-кабаре «Карусели» в феврале 1923 г., в постановке Ю.Э. Озаровского, бывшего актера и режиссера Александрийского театра, участвовавшего еще в кабаре Вс. Мейерхольда «Лукоморье» (1908); см. подробнее: [Без подписи, 1923, с. 5].«Сказка о премудром царе Ахромее и пресветлой Евпраксее» была поставлена в Белграде в июне 1927 г., в кафешантане «Славил», труппой артистов «Жар-птица» и режиссером В.И. Щучкиным; см. подробнее главу «Театр на ресторанных подмостках, или О том, как русские умели веселить» в кн.: [Косик, 2007, с. 76-78].

[733] См.: [Без подписи. 1913, с. 17; ПетрЮ., 19136, с. 897]. Ранее, в 1910 г., Чуж-Чуженин написал еще одну пьеску, стилизованную под сказку – «Чудо поганое, былина в двух картинах». Она вышла отдельным изданием в 1911 г. (см.: [Чуж-Чуженин, 1911е]); на театральные подмостки пьеса попала только в 1916 г.

сочиняет веселую одноактую оперу «Ведьма с Лысой горы» на музыку М. Речкунова, написанную в форме сказки. На афишах она фигурировала как «“Древний сказ” Чуж Чуженина»[734].

Начиная с января 1912 г. Чуж-Чуженин становится постоянным автором Троицкого театра. В течение этого года практически нет программ, а они менялись каждые две недели, которые не включали бы пьесы Чуж-Чуженина. Часто пьесы Чуж-Чуженина в программе из четырех номеров составляли половину[735], а то и две трети списка[736].

Чуж-Чуженин сотрудничает с разными композиторами: на его либретто «Шкура леопарда, или Лукавая Флорента» В. Асафьев пишет одноименный одноактный балет-буфф[737] (премьера состоялась в Троицком театре 15 марта 1912 г.[738]). С дирижером оркестра Троицкого театра Г. Комаровым Чуж-Чуженин сочиняет фантазию «Фонтан», а еще ранее с Лео Гебеном (Л.И. Полтавский) – буффонаду «В гареме». Но творческий союз с Пергаментом все-таки оказывается самым крепким.

Излюбленным жанром музыкальной миниатюры Чуж-Чуженина и Пергамента были буффонады; в сезон 1912/1913 гг. в Троицком театре были поставлены «Когда Амур найдет Психею»[739], «Макаронные герои»[740], «О, луна»[741], а также пародии на чрезвычайно популярные тогда стилизации[742] под старинные пасторали и идиллии – «Фонтан» (муз. С.Г. Комарова)[743], «Фарфоровые куранты»[744], «Мотыльки»[745], «Лунные вздохи»[746], «Разбитое зеркало»[747]. Несомненно, то была дань моде. Дуэт Чуж-Чуженина и Пергамента отличала большая чуткость к зрительским настроениям и художественным веяниям времени, но это не лишало их пьески оригинальности, эстетической изысканности и остроумия. Так, оживание

---

[734] См. афишу: Обозрение театров. 1913. № 1986. 2 февраля. С. 39.

[735] Приведу пример: в программе Троицкого театра миниатюр 30 января 1912 г. из четырех пьес две пьесы были Чуж-Чуженина: «Женщина ночью. Миниатюра на американский сюжет» и «Сказка о премудром Ахромее и прекрасной Евпраксее»; см. афишу: Обозрение театров. 1912. № 1648. 30 января. С. 29.

[736] В программе 4 марта 1912 г. из пяти пьес три принадлежали Чуж-Чуженину: «Макаронные герои», «Сказка о премудром Ахромее…» и «Король, Дама, Валет»; см.: афишу: Обозрение театров. 1912. № 1668. 4 марта. С. 3.

[737] [П.Ю., 1912в,с.237].

[738] См. афишу Троицкого театра миниатюр: Обозрение театров. 1912. № 1679. 15 марта. С. 31.

[739] [Чуж-Чуженин, 19126]. См.: [П. Ю., 19126, с. 797]. Критика отмечала: «Старая, но вечно новая история <…> “Когда Амур найдет Психею” состоит из ряда комических положений трех ловеласов» [М. А., 1912, с. 8]. Эта оперетка-буффонада Чуж-Чуженина в одном действии держалась на афишах Троицкого весь октябрь 1912 г., и не случайно: она фактически являлась пародией на пьесу Ю. Жулавского в переводе А. Вознесенского «Эрос и Психея», которая игралась в то же самое время в помещении Драматического театра (бывший Театр В.Ф. Комиссаржевской), приехавшим на гастроли Московским театром К.Н. Неволина; см. афишу: Обозрение театров. 1912. № 1876. 11 октября. С. 31.

[740] См. афишу: Обозрение театров. 1912. № 1622. 3 ноября. С. 29.

[741] См. фотографию сцены из спектакля «О, луна»: Театр и искусство. 1913. № 41. 11 октября. С. 817.

[742] Утвердившуюся тогда в литературе страсть к стилизациям отметил и Корней Чуковский в знаменитой работе «Нат Пинкертон и современная литература», прочитанной сначала как лекция (15 октября 1908 г., Московский Литературно-художественный кружок), а потом опубликованной в сокращенном варианте под заголовком «Кинематограф» в журнале «Театр и искусство» [Чуковский, 1908]. В апреле 1909 г. Кугель стал издавать новое приложение к журналу «Театр и искусство» – литературный альманах «Колосья» (см. объявление: Театр и искусство. 1909. № 14. 5 апреля. Пагинация отсутствует). В первой книге «Колосьев» была опубликована в полном варианте статья К. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература». Автор статьи писал: «Появилось множество просто талантливых людей <…> и многие до того нефанатичны, что все свое дарование – или всю свою бездарность – устремили на стиль, на стилизацию, на стилизаторство: Кузмин, Ремизов, Потёмкин, Ауслендер; стилизаторства как самоцели никогда еще не ведала интеллигенция – этому мешал фанатизм, этому мешала “идея” И возник новый литературный род – пародия» (цит. по: [Чуковский, 2003, с. 57]).

[743] [П. Ю., 1912е,с. 913].

[744] [П. Ю., 19126, с. 315].

[745] [Чуж-Чуженин, Мотыльки, 1914в]. Пьеска появляется в программе Троицкого театра в осенний сезон 1913 г.; см. афишу Троицкого театра: Театр и искусство. 1913. № 38. 22 сентября. С. 731; см. также отзыв на спектакль: [Тамарин, 1913, с. 736].

[746] [Петр Ю., 1913а, с. 783].

[747] Миниатюры Чуж-Чуженина «Разбитое зеркало» и «Мотыльки» в 1912 г. играли в дачном театре в Козеве, ст. Сиверская, труппа реж. И.К. Коныча; см.: [П.Ю., 1912г, с. 500].

на сцене всевозможных статуй, статуэток, кукол и картин[748] – один из излюбленных приемов театральной миниатюры, восходящий к гофмановской традиции, – в творчестве Чуж-Чуженина и Пергамента использовался для пародирования идиллических любовных сюжетов и самого метода их воспроизведения в сценической практике.

Отдельного внимания заслуживает оперетка-картонаж в одном действии «Король, Дама, Валет»[749]. О ее премьере в Троицком театре миниатюр 15 февраля 1912 г. громко оповещала реклама. Афиша театра гласила: «<…> Исключительная новинка, действующие лица – карты. Оперетта-картонаж “Король, Дама, Валет” сочинение Чуж-Чуженина, автора знаменитой Туселькы” (“Сказка о премудром Ахромее…” – *Н. Б.).* Музыка В.Г. Пергамента»[750]. С одной стороны, пьеска Чуж-Чуженина с ее идеей человека-карты, восходящей к «Пиковой даме» Пушкина, вписывалась в русскую литературную традицию; с другой – пьеса ухватывала опыт парижских варьете, усвоенный, в свою очередь, французским кинематографом, где благодаря Ж. Мельесу утвердились номера фокусников. Вполне возможно, что автор мог увидеть этот прием в Петербурге, в ноябре 1906 г., в Theatre Optique parisien (владелец A. Gerne), когда там демонстрировалась картина «Метаморфоза короля пик», в которой фокусник увеличивал и оживлял изображение короля пик, а затем играл с ним в карты[751]. У Чуж-Чуженина герои-карты разыгрывают адюльтерный сюжет, и пьеса превращается по стилистике в пародию на салонную безделушку, жанр популярный на сцене театров миниатюр, и одновременно по сюжету – на водевиль. Действие начинается с изображения трех игральных карт – короля, дамы и валета, которые исполняют песенку[752]:

Мы споем, мы споем,
О любви и страсти.
Мы втроем, мы втроем
Все червонной масти.
Наша масть, наша масть —
Сердце золотое,
Только страсть, только страсть
И ничто другое.
Ах, азарт, ах, азарт,
Все ему послушно,
Жить без карт, жить без карт —
Очень, очень скучно.

---

[748] Прием этот, проявившийся уже в первые годы существования театров-кабаре, был, по мнению критиков, нещадно растиражирован в многочисленных легкомысленных веселых одноактных пьесках. Однако хотелось бы выделить в этом потоке несколько маленьких шедевров: «Священный черный лебедь» Б. Гейера и В. Эренберга в «Кривом зеркале» (1912), а также пьесы Троицкого театра «Зеркало веков» В. Мазуркевича и В. Пергамента (1913), «Гостинный двор» В.Р. Раппопорта (1913), «Кукольный домик» (1914), «Porcelaine de Saxe» – «Саксонский фарфор» (1917) и др.

[749] См.: [Чуж-Чуженин, 1912в; 19146]; см. также рекламу издания в журнале «Театр и искусство» (1913. № 4. 27 января; № 11. 17 марта. Пагинация отсуствует). Пьеса ставилась много раз вплоть до 1917 г. в разных столичных и провинциальных театрах, в частности – на сцене Музыкального общества в Рязани (1912-1913).

[750] См. афишу: Обозрение театров. 1912. № 1658. 15 февраля. С. 3. Пьеса была с восторгом встречена публикой и критикой; см., например, рецензию: «Гвоздем спектакля следует признать первую вещицу (“Король, Дама, Валет”. – *Н. Б.),* очень оригинальную по замыслу (действуют карты), с милой грациозной музыкой, шаловливыми рифмами и неожиданными смешными трюками» [Э-н, 1912, с. 14]. Роль короля в пьесе исполнял известный конферансье и актер театра миниатюр К. Гибшман, соавтор П. Потёмкина в знаменитой пьесе «Блэк-энд-уайт».

[751] См. афишу: Обозрение театров. 1906. № 1. 12 ноября. С. 14; 1906. № 2. 13 ноября. С. 14.

[752] [Чуж-Чуженин, 1912в, с. 1].

Далее карты оживают, скучающая Дама решает завести интрижку с Валетом. Она поет[753]:

Ночь благовонная, одеколонная,
Страстью сезонною я зажжена…

Она вертит молодым наивным Валетом и обманывает старого, занятого государственными заботами Короля. Валет с готовностью откликается на ее зов[754]:

Моя любовь как взрыв бензина,
И сердце прыгает в боку.
Уста красней абрикотина[755],
Объятия крепче коньяку.

А Король заключает[756]:

Все мы мужчины – рабы.

Игра страсти, предполагающая обман мужа, по аналогии обретает в пьеске коннотации карточной «игры в дурака» и уподобляет персонажей игральным картам. Таким образом, авторский прием оживления карт получает оправдание в водевильной ситуации. Но в веселой метаморфозе кроется угрожающий намек на неизбежно повторяющийся сценарий проигрыша: судьба героев оказывается в руках неизвестного игрока, который, впрочем, и сам игрушка рока[757]:

Карты, карты, снова начнется игра.
Нас возьмут и сдадут.
Нашу Даму – сюда, сюда…
Карты, карты, скоро начнется игра.
В три руки игроки поиграют в дураки
Умоляем вас, не сдавайте нас.

Смена функционального статуса персонажа внутри художественного текста, использование карточной модели, сообщающей интриге смысловые колебания от игры страстей до «игры в человечки», пародийное разыгрывание любовного треугольника в семейном кругу (все трое – одной червонной масти, и в результате страсть королевы к валету объявляется «семейной тайной»[758]) и, наконец, само название пьески, позволяют рассматривать ее как один из до сих пор не называвшихся претекстов второго романа В. Набокова, который носит такое же название – «Король, дама, валет» (1928).

Отметим, что в нем появляется сквозной для Набокова мотив превращения человека в куклу, в манекен, связанный в его романах с тиранией власти как любовной («Король,

[753] [Чуж-Чуженин, 1912в, с. 3].
[754] [Там же, с. 4].
[755] Абрикосовый ликер.
[756] [Чуж-Чуженин, 1912в, с. 9].
[757] [Там же].
[758] [Там же].

дама, валет»), психологической («Отчаяние»[759]), так и идеологической («Приглашение на казнь»[760]).

В романе «Король, дама, валет», где интимная интрига завязывается между племянником и женой дяди, Франц, племянник, под воздействием своей взрослой любовницы, постепенно превращается в безвольный автомат: «Его глаза за стеклами были совершенно покорны <…> Его воображение было ей подвластно: оно готово было работать на нее, но толчок должна была дать она. Внешне он очень изменился за эти последние месяцы, потощал, побледнел; душа в нем осипла <…> Ход его дня был машинальный. Утренний толчок будильника был как монета, падающая в автомат <…>. [Вечером] автомат останавливался, чтобы через восемь часов опять придти в действие»[761]. Утрата воли превращает Франца в соучастника намечаемого убийства. Параллельно Драйер, дядя, заказывает у изобретателя электрические манекены, чрезвычайно похожие на героев романа, на него самого и племянника[762], чтобы продать их и «одним махом заработать тысяч сто»[763], как в карточной игре, – этакая коммерсализация идеи подчинения. Свой план он называет «любопытной комбинацией»[764]. В финале, когда любовный треугольник распадается и действие романа останавливается, Драйер теряет интерес к манекенам: «Один за другим прошли: мужчина в смокинге, юноша в белых штанах, делец с портфелем подмышкой, – *и* потом снова в том же порядке… И вдруг Драйеру стало скучно. Очарование испарилось <…> И Драйер понял, что все, что могли дать эти фигуры, они уже дали, – что теперь они уже больше не нужны, лишены души, и прелести, и значения»[765]. В механизме сюжетного движения этого произведения Набокова узнается художественное родство с драматургическим приемом коротких пьесок для кабаре начала 1910-х годов, построенных на оживании и, затем, возвращении в исходное состояние разнообразных фигур и кукол. Неожиданная развязка романа, внезапная простуда и смерть героини, планировавшей убийство мужа, чтобы обрести свободу и его деньги, фактически оставляет в дураках всех троих участников любовного треугольника, делает видимым тем самым отдаленное сходство с одноименной пьеской Чуж-Чуженина. Роль таинственного персонажа, который играет судьбами героев, отдана в романе Набокова, где пародия[766] решает главную художественную задачу, сумасшедшему старику – хозяину квартиры, в которой живет племянник. Он воображает себя фокусником Менетекелфаресом, считающим, что весь мир и все герои – «только игра его воображения»[767], фокус

в его ловких руках. По Набокову, безумец тот, кто полагает, что сам придумывает «нужный конец»[768], развязку жизненного сюжета, и убежден, что управляет миром. Так идея фокуса, порождающая сюжет превращения карт, обретает в романе Набокова философский

---

[759] В романе «Отчаяние» герой вспоминает, как перед убийством своего мнимого двойника производил над ним парикмахерские манипуляции – брил его, делал маникюр и педикюр: «Трудновато было забыть, например, податливость этого большого мягкого истукана, когда я готовил его для казни. Эти холодные послушные лапы. Дико вспомнить, как он слушался меня! <…> Неужели воля человека так могуча, что может обратить другого в куклу?» [Набоков, 1978, с. 168].

[760] Изготовление «мягких кукол для школьниц, – тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький в зипуне, и множество других, например: застегнутый на все пуговки Добролюбов в очках без стекол» [Набоков, 1979, с. 39] – метафора идеологических манипуляций, которые производила советская власть с русской литературой XIX века. Цинциннат мысленно, в письме, обращается к жене: «<… > Пойми, что меня убивают, что мы окружены куклами и что ты кукла сама» [Там же, с. 143].

[761] [Набоков, 1979, с. 193-194].

[762] [Там же, с. 209-210].

[763] [Там же, с. 233].

[764] [Там же, с. 233].

[765] [Там же, с. 246-247].

[766] См. подробнее: [Букс, 1998, с. 40-56].

[767] [Набоков, 1979, с. 218].

[768] [Там же].

смысл и завершение. Добавлю, что мотив фокуса – один из важных в творчестве Набокова, он связан как с выстраиванием жизненной стратегии героев его некоторых романов, так и с авторской концепцией творческого созидания.

Возвращаясь к оживанию кукол, замечу, что в сочинениях Набокова 1930-х годов («Отчаяние» и «Приглашение на казнь») этот художественный прием обретает зловещий необратимый характер, теряет свою игровую веселость, рожденную театрально-кабаретной драматургией Серебряного века.

В романах Набокова многократны отзвуки культуры массовой, проявляющиеся в форме литературных аллюзий, многовариантных отсылок, замаскированных цитат из эстрадных песенок, кинофильмов, встречаются упоминания номеров мюзик-холла и самой его стилистики, что отмечалось исследователями[769]. Однако кабаретная сцена как референтный текст поэтики Набокова никогда до сих пор не рассматривалась. А для этого есть основания.

Интерес Набокова к этому жанру проявился в первую очередь в его собственных попытках сочинять вместе с И. Лукашем для берлинского кабаре «Синяя птица», в 1923-1924 гг.[770] И представляется возможным предположить, что к пласту развлекательной театрально-кабаретной культуры восходит и важный прием набоковской поэтики, заключающийся в трансгрессии границы между произведением искусства и реальностью, генезис которого обнаруживает связь с указанным выше оживанием кукол. Он осваивается писателем уже в раннем рассказе «Венецианка» (1924).

Не сохранилось свидетельств того, что Набоков в своей петербургской юности посещал театры миниатюр. Напомню, однако, что покинул он Петроград 2(15) ноября 1917 г., а тогда, в период Первой мировой войны, популярность театров миниатюр была особенно велика и имя Чуж-Чуженина не сходило с афиш. Увы, первые сценарии молодого Набокова, написанные для берлинского кабаре «Синяя птица» (пантомима «Вода живая», которую исполняли в январе 1924 г. и балет-пантомина «Кавалер лунного света», а может быть и другие) утеряны. Их названия остались лишь в письмах к матери и Вере Слоним, да в рассказе его биографа[771]. Таким образом, даже возможность поиска следов влияния, отзвуков еще не исчезнувшей культуры театров миниатюр в этих предназначавшихся для сцены текстах Набокова, исключена. Но совпадения в названиях некоторых произведений писателя с кабаретными миниатюрами, в частности, его второго русского романа с пьеской Чуж-Чуженина «Король, дама, валет», а также использование формы из практики кабаре (например, балет-пантомима) на фоне интереса к этому жанру театрального представления дают основание полагать, что Набоков к кабаретной литературе явно присматривался.

Возвращаясь к пьескам Чуж-Чуженина следует отметить, что среди них немало социальных пародий, но поданных в музыкально-эстрадном ключе – «Женофилы и мужефобы» (1912), «Приди ко мне» (1915), «Все женщины – вакханки» (еще одно название – «Триумф вакханки», 1911) и др.

В ноябре 1913 г. в Троицком театре с большим успехом шла миниатюра Чуж-Чуженина на музыку Пергамента, написанная в форме пародии, опрокидывающей морализаторские шаблоны, которая называлась «После дождичка в четверг», – «оригинальная брусинка», по определению критиков[772]. Героями ее были не кто иные, как грибы. При этом счастливчиками, наслаждающимися благами жизни, были ядовитые и несъедобные, а «добродетельные рыжики оказывались приготовленными к обеду»[773].

---

[769] См.: [Buhks, 2010].

[770] См.: [Бойд, 2001, с. 267-268].

[771] См.: [Бойд, 2001, с. 268, 642].

[772] [Базилевский, 1913, с. 15].

[773] [ПетрЮ., 1913в,с. 928].

Чуж-Чуженин и Пергамент экспериментируют в области форм для своих миниатюр (опера-гуселька, оперетка-картонаж, оперетка-куплетино) и новых тем, одни из первых вводят в репертуар театра миниатюр автопародию. Их музыкальная юмореска «О, муки!», изображающая как сочиняют авторы театра миниатюр, была поставлена на сцене Троицкого в октябре 1913 г. и была с восторгом встречена публикой и критикой.

Успех и возрастающая популярность театров миниатюр представляли опасность опрощения для самого жанра, и первым ее почувствовал А. Кугель. Уже в 1912 г. он писал: «С театрами миниатюр произошло самое неприятное: они вульгаризировались. Идея в основе своей крайне аристократическая, стала в полном смысле достоянием и игралищем черни <… > Уцелеет ли идея художественной миниатюры при таких условиях – вопрос спорный»[774].

Весной 1913 г. А. Ростиславов сообщал в «Русской мысли»: «В России сейчас около 250 театров миниатюр и число их все растет»[775]. С началом войны вспыхивает, по определению А. Кугеля, настоящая «миниатюрная эпидемия»[776]. «Большие театры работают вяло и даже вовсе плохо. Театры миниатюр <…> театры-варьете переполнены»[777]. Петр Соляный поместил в журнале «Театр и искусство» два больших очерка, где описал этот неожиданный феномен. «Театры в войну работают как на масленице <…>, – рассказывает он. – На улице этого театра действительно праздник, торжество народной подневольной трезвости. Военное воздержание гонит народ, вместо кабака, в театр миниатюр <…> Толпятся, ожидая очереди <…> намалеванные кокотки третьего сорта и определенные коты, няньки с детьми, солдат с кухаркой, отставные и действительные генералы, студенты с модистками и студенты с курсистками, лавочники и мастеровые, мещанки в платочках и дамы в дорогих мехах, правда, не из тех, кого видишь на балетных абонементах»[778].

Спрос на зрелища провоцирует и быстрое появление новых сцен[779]. «На выгодное дельце это ринулись люди всякого звания и состояния, – пишет наблюдатель. – Среди “директоров” можно встретить и бывших рестораторов, не находящих больше профита в содержании своих заведений, коль скоро запрещена продажа крепких напитков, и актрис, оставивших сцену, и чиновников, совмещающих казенную службу и театральную антрепризу и мн. др.»[780]. Но кабаретная культура моментально превращает этот социальный феномен в объект пародии, делает сюжетом для высмеивания на сцене. В январе 1915 г. в Литейном интимном театре Б. Неволин ставит сатиру на театр миниатюр Е.А. Мировича (Дунаева) – «Театр купца Епишкина»[781], о малограмотном трактирщике, антрепренере кинотеатра «Счастливая Аркадия». Пьеска имела огромный успех у самой широкой аудитории. Главную роль в ней исполнял сам автор.

Что же составляло репертуар театров миниатюр «массового разлива»? Очевидно, что эстетизированное стилизаторство, отличавшее первые годы истории этого сценического жанра, уступает место легко узнаваемой подражательности. Соляный писал об этих спектак-

---

[774] [Homo novus, 1912, с. 491].

[775] [Ростиславов, 1913, с. 39].

[776] [Homo novus, 1914, с. 842].

[777] [Соляный, 1914а, с. 824].

[778] [Соляный 19145, с. 839]. Популярность этих театров не спадает и позднее. В 1915 г. П. Соляный пишет: «Театр миниатюр грандиозен, три серии могут дать три тысячи рублей <…> Мы живем в эпоху маленьких театров в больших помещениях. Улица идет, толпа, театральный плебс <…>» [П. Ю., 1915, с. 5].

[779] «Театры миниатюр выскочили, как прыщи по всему телу матушки Москвы, – пишет автор московского журнала «Рампа и жизнь». – Каждый день открывается новый театр “Миниатюр”, магазины обуви, оставшиеся без обуви, амбары, склады, подвалы, оставшиеся без товаров, превращаются в театры “Миниатюр”. Утром, восстав от сна, с тревогой выхожу из спальни, боясь увидеть какого-нибудь юркого антрепренерчика, снимающего под театр “Миниатюр” мою собственную квартиру» [Икс, 1916, с. 10].

[780] [К.С-въ, 1915, с. 324-325].

[781] [Без подписи, 1915].

лях: «Повторение и заимствование выигрышных тем – сплошь и рядом. Простота фабулы, безыскусность рассказа обязательны. Никаких “новых слов”»[782], – и среди самых востребованных авторов первым он называет Чуж-Чуженина. Эффект его успеха у массового зрителя объясняется не только веселой незамысловатостью пьесок, но и тонким чутьем драматурга в выборе актуальных полемических тем из области искусства или быта и всегда касающихся художественных вкусов, а также интересов широкой публики: в репертуарном портфеле Чуж-Чуженина одноактная оперетка, созданная в подражание фильму «Женщина ночью. Миниатюра на американский сюжет» (1911). Она была написана одновременно с миниатюрой Б.Ф. Гейера «Кинематограф»[783], поставленной в 1911 г. в «Кривом зеркале». Обе появились в момент бурных общественных и журнальных дискуссий о кино. Чуж-Чуженин и Гейер – первые драматурги, которые делают фильм моделью кабаретного представления. Еще один пример пьески на популярный цирковой сюжет, растиражированый тогдашним кино[784] – миниатюра «Цирковая наездница, или Нана» (1916)[785].

Особо я хочу остановиться на еще одной пьесе Чуж-Чуженина. В 2004 г. практически одновременно в разных журналах были опубликованы две статьи о парикмахерской теме в русской культуре. Автором одной был Р.Д. Тименчик[786], другую написала я[787]. Позднее статьи дополнялись, во всяком случая моя, и публиковались повторно, но один из текстов Чуж-Чуженина не вошел ни в одну из них: миниатюра «Парикмахерская кукла». Цензурное разрешение на пьесу было выдано в 1910 г., и тогда же она была издана отдельной книжечкой[788]. Пьеска еще дважды издавалась на правах рукописи при журнале «Театр и искусство» в 1912 и 1916 гг. Содержание ее составляет сценка ночного свидания в пустом салоне влюбленного парикмахера и его пассии – парикмахерского манекена. Обращение Чуж-Чуженина к этой теме вписывается в некую общую тенденцию интереса, обозначившегося в русском искусстве, живописи и литературе начала XX века, к эстетике городской улицы с ее коммерческим декором. А также к пародированию воспетой символистами (в частности, А. Блоком) любви к мистической женщине, Прекрасной даме, Незнакомке. Интрига пьески Чуж-Чуженина, ее пародийная стилистика вырастают из стихотворного цикла Петра Потёмкина «Парикмахерская кукла», где описаны любовные чувства мужского манекена, поэта к парикмахерской кукле. Впервые цикл был опубликован в 1907 г., во втором томе сборника «Грядущий день» под редакцией М.П. Арцыбашева[789], где были собраны сочинения молодых поэтов и прозаиков, а затем, в 1908 г., включен Потёмкиным в его первый поэтический сборник «Смешная любовь» (1908). Цикл был замечен критиками и читателями. В «Парикмахерской кукле» усмотрели пародию на «Незнакомку» Блока.

Чуж-Чуженин в своей пьеске заимствует придуманный Потёмкиным прием из другой потёмкинской знаменитой миниатюры – «Блэк-энд-Уйат»[790], что свидетельствует о глубоком

---

[782] [Соляный, 19146, с. 840].

[783] Рецензию на пьеску Б.Ф. Гейера см. в журнале «Театр и искусство»: [В., 1911]. Еще одна блестящая кинематографическая пародия, которая принадлежит перу Б.Ф. Гейера, «Татьяна Ларина, сенсация кинематографической фирмы по известному роману “Евгений Онегин”» была поставлена в «Кривом зеркале» в 1913 г.

[784] См., например, популярные тогда в русском прокате датские картины «Безда»(1910) с Астой Нильсен в главной роли и фильмы режиссера Альфреда Линда «Бродячий цирк» (1912) и «Укротитель медведей» (1912).

[785] Объявление в журнале «Театр и искусство» гласило: «Последняя новинка, пользующаяся успехом, оригинальная оперетка в 1 действии Чуж-Чуженина и В.Г. Пергамента “Цирковая наездница, или Нана”» (Театр и искусство. 1916. № 8. 21 февраля. С. 166).

[786] См.: [Тименчик, 2004; 2008].

[787] См.: [Букс, 2004; 2008].

[788] См.: [Чуж-Чуженин, 19106]. Републикация пьесы состоялась в 2013 г.; см.: [Чуж-Чуженин, 2013]; см.: [Букс, 2013, приложение 3].

[789] См.: [Потёмкин, 1907].

[790] Текст опубликован Е. Петровской; см.: [Потёмкин, Гибшман, 1992].

влиянии творчества Потёмкина на его поэтику. Прием этот можно определить как иронический игровой семантический «рецикляж» иностранных слов в целях создания пародийного эффекта речи на мнимом иностранном языке (английском – у Потёмкина и французском – у Чуж-Чуженин а). В обоих случаях реплики составляются из потребительского, всем понятного словаря, но слова обретают в тексте самопроизвольный смысл, чем и вызывают комический эффект, как «скэтинг ринг – обручальное кольцо»[791] у Потёмкина и «О!-де-колон!»[792] – восторженное обращение к возлюбленной по-французски у Чуж-Чуженина.

В 1910 г. Потёмкин вновь вернулся к теме парикмахерской любви и в № 39 «Сатирикона» напечатал стихотворение «Влюбленный парикмахер»[793]. Размещено оно было под рисунком А. Радакова, на котором изображен страдающий парикмахер, разодетый под поэта-декадента, у окна салона, в котором выставлены, похожие на живые, головы парикмахерских манекенов, что является аллюзией, выполненной в манере карикатуры, на акварель Добужинского «Витрина парикмахерской» (1906).

Переехав зимой 1916 г. из Петербурга в Москву[794], Потёмкин переделал свой цикл в скетч, который под названием «Витрина парикмахерской» ставился на сцене «Летучей мыши». Таким образом, Потёмкин, открывший тему парикмахерской куклы в поэзии, в театре невольно стал подражателем Чуж-Чуженина. Но если Потёмкин, пародируя в стихотворном цикле Блока, рассчитывает на знатоков поэзии, то Чуж-Чуженин переориентирует сюжет на другую аудиторию, переводит его в массовую культуру. А в своей пьесе Потёмкин уже следует за этим образцом. Изучение пьески Потемкина сегодня невозможно без учета чуж-чуженинского текста.

Скетч «Витрина парикмахерской» Потёмкина оставался в программе кабаре и в 1920-е годы[795], он исполнялся в программе берлинского кабаре «Синяя птица» в 1922 г. под названием «Парикмахерская любовь»[796] и был также сыгран в Париже в ноябре 1928 г., через два года после смерти автора. Отрывок из пьесы Петра Потёмкина под названием «Парикмахерские куклы» опубликован посмертно, дочерью поэта Ириной, в альманахе «Южный крест» в 1951 г. в Буэнос-Айресе[797].

Вышерассмотренный пример тематической, сюжетной и стилистической переклички между Чуж-Чужениным и Потемкиным не единственный, более того, можно сказать, что в кабаретной драматургии Чуж-Чуженин развивает темы пьес Потёмкина и вписывается в направление его театральной поэтики. В 1914 г. в сборнике «Пьесы-марионетки» он издает буколику в одном действии «Только для взрослых, или Африканская страсть»[798]. В ней импресарио-американец на ломанном русском рассказывает об Африке и показывает эстрадный номер африканской любви, в котором темнокожая пара сначала гротескно разыгрывает шаблонные представления о выражении чувств у примитивных людей, а затем мужчина, в порыве страсти, съедает свою женщину за сценой и возвращается к публике с огромным животом. Пьеска явно подхватывает тему африканской любви, введенную на русскую каба-

---

[791] [Там же, с. 56].

[792] [Чуж-Чуженин, 2013, с. 151].

[793] См.: [Потёмкин, 1910].

[794] См. подробнее: [Букс, 2012].

[795] «В Париже с большим успехом прошло открытие нового русско-французского театра-кабаре («Дом артиста». – *Н. Б.).* Режиссером является Ф.Ф. Комиссаржевский, декорации М. Андреенко, Н. Бенуа, Б. Билинский. Большинство номеров написано П.П. Потёмкиным, муз. часть В. Бернади» (см.: Руль. 1925. № 1364. 30 мая. С. 4; см. также: Руль. 1925. № 1479. 13 октября. С. 4).

[796] См.: Руль. 1922. 19 августа. № 531. С. 5.

[797] См.: [Потёмкин, 1951]; см. также приложение 4. Упомянутый альманах – единственный выпуск литературно-художественного сборника группы русских писателей и журналистов в Аргентине. Редактор его, писатель и журналист Николай Федоров, выступал в печати под псевдонимом Кудеяр.

[798] См.: [Чуж-Чуженин, 1914Э].

ретную сцену Потёмкиным его знаменитой «Блэк-энд-уайд», написанной совместно с Гипшманом, и балетом-пантомимой «Черная свадьба»[799]. Узнаваемыми аллюзиями на потёмкинские тексты у Чуж-Чуженина являются аналогии в выборе сюжетных ходов, общая фигура конферансье-переводчика, сатирического толкователя действий актеров и, наконец, пародийная имитация иностранного языка.

Еще одним примером художественного следования Чуж-Чуженина за Потёмкиным может послужить его музыкальная сценка в одном действии «Я ли тебя, ты ли меня?» (1911)[800], название которой перепевает строфу из стихотворения Потёмкина «Дьявол»[801], которым он, начинающий поэт, привлек к себе внимание литературной критики:

Ты ли меня, я ли тебя иссушила,
Ты ли меня, я ли тебя извела.

Не исключено, что у обоих текстов есть общий песенный источник, которым является, по-видимому, городской романс, но это предположение нуждается в уточнении.

В период Первой мировой войны особую популярность приобретают песни Чуж-Чуженина на музыку Пергамента – «Купите цветочков!», частушки-побирушки «Женихи», «А я, хитрая, и ухом не веду. (Шуточная)», «Мишенька под вишенкой», «Вальс замирающий», «Эй вы, кони мои вороные!», баллада-канцонетта для голоса «Принцесса Аллой», канцонетта «Мадонна-баядера», романсы «Умирали розы – умирало счастье», «Горящие письма», «За милых женщин»[802]и одна из самых популярных песен военного времени – «Прапорщик ты мой», которую исполняла известная тогда певица, обладательница нежного сопрано, Агриппина Сергеевна Гранская[803].

Сам Чуж-Чуженин, он же полковник в отставке Н.И. Фалеев, в августе 1914 г. был призван в действующую армию, служил начальником штаба 60-й бригады, 107-й пехотной дивизии в Гельсингфорсе (Хельсинки) и помощником военного прокурора 12-й армии в Риге.

Виктор Пергамент, после ухода Чуж-Чуженина на фронт, на некоторое время остается без соавтора. В феврале 1915 г. в журнале «Театр и искусство» он помещает объявление: «Дирижер симфонического оркестра. Свободный художник В.Г. Пергамент летом свободен. Желательно в курорт»[804]. А весной 1915 г. он успешно сотрудничает с Елизаветой Петровной Шиловской. Одна из самых интересных миниатюр, ими созданных, хореографическая шахматная шутка «Коварство королевы»[805], шла в том же году на сцене театра миниатюр «Pavillon de Paris». Пьеска имеет очевидные литературные корни, в частности, известную повесть Н. Ахшарумова «Игрок», но, к сожалению, до сих пор в исследованиях шахматной темы в искусстве не упоминалась и не рассматривалась.

---

[799] См.: [Букс, 2011].

[800] [Чуж-Чуженин, 1916г].

[801] [Потёмкин, 1907].

[802] В 1928 г. в Москве «Государственное издательство “Музыкальный сектор”» выпустило отдельными брошюрами с нотами перечисленные сочинения Чуж-Чуженина и Пергамента. А в эмиграции вышли несколько пластинок с их песнями. См. подробнее сн. 16.

[803] Гранской посвящен романс «Ямщик, не гони лошадей» (1915); музыку написал ее муж, композитор Яков Фельдман на слова Николая фон Риттера.

[804] См. объявление в журнале «Театр и искусство»: 1915. № 8. Пагинация отсутствует.

[805] См. объявление: Новые музыкальные новинки В.Г. Пергамента // Театр и искусство. 1915. № 43. 25 октября. С. 802. Шахматная шутка «Коварство королевы» Пергамента и Е. Шиловской была включена в репертуар театра «Pavillon de Paris». Е. Шиловская и В. Пергамент создали совместно несколько пьесок: «Вечно желанная, вечно далекая (В ночь Коляды). Древнерусское предание» в одном действии и «Обезьяны, или Девичья невинность. Неслыханное происшествие» в одном действии – обе игрались на сцене Нового театра Валентины Лин; см. объявление в журнале «Театр и искусство»: 1915. № 10. 8 марта. С. 185.

В репертуаре Троицкого театра имена Чуж-Чуженина и Пергамента в период Первой мировой войны появляются редко. Отныне ведущим автором театра становится В. Раппопорт, еще один театральный дилетант, бывший оперный дирижер. Он приходит в Троицкий театр в 1913 г., но первые его пьески проходят незамеченными[806], и только в 1915 г. его фантастическая опера о гимназистах «Иванов Павел» обретает настоящий успех и надолго становится главным номером программы Троицкого театра. Пьеска эта сохранила популярность вплоть до советских времен.

А миниатюры Чуж-Чуженина и Пергамента исполняются на московских сценах: в театре «Мозаика» – «Женщина ночью»[807]; в Петровском театре миниатюр – «А я, хитрая, ухом не поведу»[808]. Эта же пьеска играется в Москве в Никольском театре[809]. В театре Струйского идет оперетка-пастораль «Фарфоровые куранты»[810]. По свидетельству Петра Соляного, Чуж-Чуженина много ставят в театрах, открываемых в этот период ловкими предпринимателями, далекими от искусства, разного рода «купцами Епишкинами». Например, в начале 1914 г. в Петербурге неким купцом Свердловым (инициалы не указывались) был открыт новый театр «Палас Миниатюр». Он, по сути, являлся, как тогда говорили, «кинематографическим театром», в котором шли игровые кинокартины вперемешку с одноактными развлекательными пьесками. И одним из постоянных авторов в его репертуаре был Чуж-Чуженин[811].

Пьесы Чуж-Чуженина играют в провинции – в Рязани, Харькове (Театр сатиры и пародии[812]), на Урале. Играют в основном уже известный и с успехом обкатанный репертуар. В годы Первой мировой войны Чуж-Чуженин создает всего несколько пьес, в том числе оперетку в одном действии «Это было весной» (второе название: «Красные тюльпаны»), музыка В. Пергамента (1916), и идиллию «Любовные экивоки»[813] (1916) в одном действии, на музыку В. Пергамента.

Летом 1917 г. Н.И. Фалеев занимает пост товарища министра земледелия во Временном правительстве, а после Октябрьского переворота входит в Коллегию наркомата земледелия. На короткое время он возвращается к жанру, с которого начиналась его литературная карьера в журнале «Зритель», – к политической стихотворной сатире. Его стихи под псевдонимом Чуж-Чуженин печатались в центральной газете левых эсеров «Знамя труда»[814] в январе – мае 1918 г., пока она издавалась в Петрограде, и в 1926 г. – в журнале «Смехач»[815].

---

[806] См., например, рецензию на гротеск Раппопорта «Гостинный двор» [Петр Ю., 19136]. Между тем эта пьеска, в которой действующими лицами наравне с людьми являлась и одежда (смокинг, пиджак, охотничья куртка), была оригинальна и остроумна, как впрочем, и другая – фантазия «Старинная пословица во век не сносится», героями которой были пословицы вроде «Ври да не завирайся» или «Береженная копеечка рубль бережет». Фантазия шла в ноябре – декабре 1913 г. в Троицком театре; см. афишу Троицкого театра: Обозрение театров. 1913. № 2270. 21 ноября. С. 46.

[807] См. афишу театра «Мозаика»: Театральная газета. 1916. № 40. С. *4;* см. также афишу: Рампа и жизнь. 1916. № 40. С. 10.

[808] См. афишу: Театральная газета. 1916. № 45. С. 2.

[809] См. афишу: Там же. № 45. С. 2.

[810] См. афишу: Там же. № 4. С. 2.

[811] См., например, афишу театра «Палас Миниатюр»: Обозрение театров. 1914. № 2332. 27 января. С. 38. В первом отделении шли кинокартины, во втором – шутка Чуж-Чуженина «Металл дьявола» и его миниатюра «Бамбошечка и Пампушечка».

[812] Театром сатиры и пародии называется с 1911 г. харьковским кабаре «Голубой глаз». В его репертуаре – «произведения сотрудников “Сатирикона” <…> и Чуж-Чуженина (Н. Фалеева) – “Чудо поганое”, “Темный рыцарь”, “Былины”, “Драматическая вакханалия” и др.» [Рабинович, 1997, с. 56-57].

[813] См. афишу: Театр и искусство. 1916. № 12. 12 марта. С. 252.

[814] «Знамя труда» – ежедневная политическая литературная газета, центральный орган ЦК партии левых эсеров, четырехполосная, печаталась в типографии «Известия ЦИК», до 10 марта (25 февраля) 1918 г. выходила в Петрограде, а затем была переведена в Москву. В январе – мае «Знамя труда» печатало в литературном отделе стихи Фалеева за подписью Чуж-Чуженин.

[815] См.: [Стыкалин, Кременская, 1963].

В 1924 г. Фалеев – заместитель главного редактора сатирической газеты «Кипяток» (полное название «Кипяток. Газета Крокодила». Вышло всего 17 номеров)[816].

Чуж-Чуженин делает попытки приспособиться к требованиям новой сцены. В 1921 г. в театре «МАРЕМ» (Мастерская революционной миниатюры), открывшемся на исходе 1919 г. в помещении бывшего Троицкого театра миниатюр А. Фокина, по адресу Троицкая, 18, идет его короткая пьеска на музыку В.Г. Пергамента «Красные тюльпаны». И, как ни странно, критика теперь высоко оценивает именно профессионализм Чуж-Чуженина, который выгодно отличает его сочинение от других номеров программы, созданных авторами-дилетантами: «Это самая настоящая оперетка, сделанная Чуж-Чужениным и Пергаментом очень ловко, разыгрывается она весьма живо и смотрится легко»[817].

В 1930 г. Фалеев написал несколько больших комедий: «Бескровная жертва» (в пяти действиях)[818]; «Великий ликвидатор» (комедия положений в четырех действиях)[819]. Написал он и политическую пьесу «Из искры пламя», в четырех действиях, вторая часть тетралогии, посвященная истории ВКП(б)[820]. Однако все эти произведения остались в рукописи. Комедия «Великий ликвидатор» была включена в репертуар МХАТа-2, на 1930 и 1931 гг., а пьеса «Из искры пламя» – в репертуар Московского историко-революционного театра на 1930 г. Только одно драматическое произведение автора, увидело свет в 1930 г., оно вышло отдельной книжечкой и называлось «Первое мая. Сцены из хроники классовых боев в 3-х циклах»[821]. Это были политические миниатюры на тему революции, в которых трудно было разглядеть прежнее искрометное остроумие и игру пародии, свойственные их автору ранее. Да и подписаны они были уже не псевдонимом, а реальным именем. Это был своеобразный отказ от литературной игры в пользу исторической правды, хотя и выполненный в прежнем жанре театральной миниатюры.

В.Г. Пергамент в 1920 г. вернулся к педагогической деятельности, открыл музыкальную школу в Лесном. Он продолжал писать музыку для песен. Одним из авторов текстов, с которым он теперь сотрудничал, был Демьян Бедный[822]. Но этот творческий союз продолжительным не был. Пергамент умер от сердечного приступа в октябре 1922 г. в возрасте 50 лет. Крошечный некролог за подписью К. С. появился в газете «Жизнь искусства»[823].

Сегодня круг драматургов, работавших в жанре театральной развлекательной культуры не описан, репертуар сюжетов не изучен и даже не обозначен, не выстроена и внутренняя система жанров, которая реально существовала в пределах кабаретной литературы, хотя и не была устойчивой и имела разные варианты. В условиях первоначального изучения этого пласта русской культуры, трудно установить внутреннюю иерархию авторов. Однако, судя по сценической востребованности и по большому количеству изданий и переизданий пьес, можно говорить о популярности Чуж-Чуженина – драматурга и его важной роли в системе кабаретной культуры.

---

[816] Приложение к «Рабочей газете», орган ЦК ВКП(б). Выходила в Москве, в 1924 г., тираж 150 тыс. экз.

[817] См. рецензию «Театр “МАРЕММ”» за подписью Д. З. в газете Театрального отделения Петрогубполитпросвета «Жизнь искусства» (1921. № 807. 6 сентября. С. 3). Благодарю за эту информацию И.Е. Лощилова.

[818] См.: *Фалеев Н.И.* Бескровная жертва. Комедия в 5 д. Б. г. Машинопись. 71 л. Отдел редких книг и рукописей Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. Шифр: 4-86.

[819] См.: *Фалеев Н.И.* Великий ликвидатор. Комедия положений в 4 д. Машинопись. 70 л. Отдел редких книг и рукописей Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. Репертуар МХАТа-2 на 1930 и 1931 гг. Шифр: А-5441.

[820] *Фалеев Н.И.* Из искры пламя. Пьеса в 4 д. Машинопись. 71 л. Отдел редких книг и рукописей Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. Репертуар Московского историко-революционного театра. 1930. Шифр: Б-4550.

[821] См.: [Фалеев, 1930].

[822] См., например: Советский часовой: мелодекламация. Слова Д. Бедного, музыка В. Пергамента. М.: Жизнь и знание, 1922; Богатырский бой. Мелодекламация: слова Д. Бедного, музыка В. Пергамента. М.: Жизнь и знание, 1922; Кларнет и рожок. Для голоса с фортепиано. Басня Д. Бедного, музыка В. Пергамента. М.: Жизнь и знание, 1922.

[823] См.: Жизнь искусства. 1922. № 42 (865). 24 октября. С. 7.

Републикация текстов, предлагаемых в приложении, обусловлена малодоступностью оригиналов. Орфография текстов приведена к современной норме, за исключением некоторых грамматических и стилистических особенностей первой публикации, как например, «портмонэ», «папье-машэ» или «запах новых сапогов».

Приложение

I

Петр Потёмкин
ВОЛШЕБНАЯ НОЧЬ, ИЛИ НЕПОНЯТНЫЕ ВЕЩИ

Утром все стояло чинно,
Так же чинно, как всегда.
Тикал маятник невинно
Так сюда и так туда.
Книжный шкаф с рядами полок…
Переплеты разных книг…
На кровати чистый полог…
На рояле новый Григ…
Ночью страшное случилось:
Стол стал ящики ломать,
Без матраса очутилась
И без полога кровать,
Поскакали с полок книги,
Зашуршали в них листы,
Отпечатались на Григе
Грязно-бурые персты,
Застонали струны слезно,
Стул стал плакать без ноги,
И застукали серьезно
По паркету сапоги.
Заругались с кем-то шторы
Оборвались с костылей…
На заре, у двери, ручкой
Прогремел ряд рукавов
И грозил тужурке взбучкой Запах новых сапогов.
А когда взглянуло солнце
В позабытый портмонэ,
Там уж не было червонца,
А обоев на стене.

Источник: Зритель. 1908. № 2. 11 января. С. 6.

II

Чуж~ Чуженин
БЫЛИНА НАШИХ ДНЕЙ

То не чин духовный в подряснике,
Не монах в клобуке с подпояскою,
То не прусский драгун ревнительный —
То поёт поэт прославленный,
Мережковский-свет по изотчеству,
Богоискатель-свет по прозванию…

Говорит он речи сусальные,
Бранит он идеи социальные
И безо всякой околичности
Поносит демократические личности;
Спорит с Базаровыми да с Луначарскими
Словами русскими, латинскими, татарскими,
Борется речами торопливыми
С разными социальными коллективами…
«Вы ребятушки-демократушки,
Уж послушайте меня таковского,
Самого боговидца Мережковского…
Читал многия книги я,
Известна мне всякая религия…
Ах, не стройте вы башни телесные,
Социально-тесные;
Не отрицайте власть предержащую,
Ищите власть в небеси настоящую!
А не то отнимется человеческое сердце единое,
Вставят вам сердце звериное…
Бросьте вы вашу веру чертовскую, —
Переходите все в веру Мережковскую!»

Идут прения философские-религиозные.
Блестят искрами окна морозные,
Говорят с трибуны богоучители,
Боготворцы да богостроители,
Слушают их кавалеры парадные,
Внимают им дамы нарядные…
А на улице вьется метелица,
Холод с голодом по городу стелется,
Нужда со злобой любовно братаются,
Обида, насилие рядком уживаются,
Ходят над землею черною тучею Слезы горючие,
Ходят старым великим предтечею…
Эх, кабы человеку да душу человечию!

Источник: Новый журнал для всех. 1909. № 4.
Февраль. С. 121.

III

Чуж-Чуженин
ПАРИКМАХЕРСКАЯ КУКЛА
МИНИАТЮРА В 1-М ДЕЙСТВИИИ

Участвующие:
Парикмахер.
Кукла.

Парикмахерская. Прямо против зрителя высокое и широкое окно, на половину высоты закрыто занавеской.

Левее окна, у стены, стоит диван, впереди него стол с газетами и журналами.

Справа идут зеркала. Перед каждым из них – венское кресло. В одном из них виден Парикмахер, в белой парикмахерской тужурке: сидит, откинув назад голову.

Часы громко бьют десять. Парикмахер встает с места, тушит огни, кроме одного, запирает все двери, подходит к зеркалу.

Парикмахер. Я или пьян, или схожу с ума!.. Никого нет. Магазин заперт… 10 часов… Заветное время… Приведу себя в порядок… *(Достает из шкафа флакон*., *душится, мажет усы, расчесывает волосы.)* Какие очаровательные духи! Кер-де-Жаннет![824] Я готов! Безумствую… Говорю и даже думаю стихами… (*Идет в дальний угол, достает бутылку, тянет оттуда, говоря.)* Ах, отчего я не поэт? А парикмахер! Отчего все парикмахеры не поэты? Или может быть, все поэты – парикмахеры?!.. Чу! (*Прячет бутылку.)* Она уже здесь…

Подходит к окну, зажигает в нем огонь, ярко освещается бюст Парикмахерской куклы, которая стоит спиною к зрителю, парикмахер отдергивает занавеску.

Парикмахер. Она! Она! Амур испанской красоты! Почему же ты молчишь? Или ты ревнуешь меня к толстой даме, которую я причесывал? Но ведь у нее на голове ничего нет, кроме двух тоненьких сосисок вместо волос. Сердишься? Но разве ты не видела, как я нарочно… нарочно горящими щипцами зацепил эту барыню за ухо? Все для тебя, все! Повернись ко мне своим чудным личиком… Повернись. Я сегодня придумал для тебя новые стихи в альбом. Слушай!

(Вынул бумажку, стал на колени, читает.)

Ах!.. Когда стухнет электричество,
И запрется магазин, —
То любви моей количество
Не измерить на аршин…

Пусть твой бюст, моей наложницы,
Помещается вот тут, —
Образ твой, как будто ножницы,
Сердце бедное стригут…

Я готовлюсь, как пред битвою,
И едва погаснет свет,
Я терзаю щеку бритвою
И душусь Кер-де-Жаннет…

[824] Сердце Жаннетт (*фр.)*

Днем же, мыля мыло в мыльнице,
Я любуюсь на тебя,
От твоей ли подзатыльницы
Веет счастьем на меня…

А позавтракав ветчинкою,
Я мечтаю… Тру-ля-ля!…
Если 6 мог любовь машинкою
Выстречь я под два нуля…

Ах! Тебя бы, златокудрую,
Позабыть бы, разлюбить,
Страсть мою запудрить пудрою
Да шампунем бы промыть…

Ах, ты, кресло, кресло венское,
Передай ты скрипом ей
Мое горе декадентское,
Сделай милость, поскорей!

А-ах!

(Стоит на коленях и ждет.)

Кукла медленно, как на шарнире поворачивается к нему лицом, на котором словно написана улыбка, и когда она говорит, то остается неподвижной (у артистки обнаженные руки должны быть закрыты материей, подходящей к окружающей обстановке; поворот выйдет удачным, если она будет передвинута на винтовом стуле).

Кукла. Поль! Мой Поль!

Парикмахер. Какой голос!

Кукла. Пренэ муа![825]

Парикмахер. Нет, мой очаровательный Амур! Я не могу вас сегодня пренэ[826]…

Кукла. У нас, в Париже, всегда молодые люди трогают дам. Парикмахер. Я вас вчера взял, а на место поставить забыл. Хозяин сегодня и говорит: «Черти… хоть бы руки помыли!»

Кукла. Какой чудный романс вы мне продекламировали! Скажите, у какого французского писателя вы его заимствовали? Парикмахер. Нет, нет, моя куколка! Романс сам вышел изнутри меня…

Кукла. Ах, какие у вас стихотворные внутренности! Поцелуйте меня!

Парикмахер. Останется пятно! У меня усы намазаны фикс-туаром!

Кукла. Оботрите ваши усы!

Парикмахер. Извольте! (*Обтирает усы, поднимается с колен и целует куклу.)* Какой холодный поцелуй! Не больше 12 градусов тепла!..

Кукла. В комнате холодно, а на подоконнике еще холоднее… Парикмахер. О, если бы у вас были руки!

Кукла. Нас с руками не делают в Париже. Дама с руками – это очень дорогая дама!..

---

[825] Возьмите меня (*фр.*).

[826] Взять, овладеть вами *(фр.).*

Парикмахер. Ах, если бы у вас были ноги!

Кукла. Тогда к нам трудно было бы подступиться! А мы изготавливаемся фабричным способом. Папье-машэ, клей, краска и больше ничего…

Парикмахер. Мне кажется, что если я еще немного выпью, я могу вообразить, что у вас руки, и ноги, и все прочее… Но почему, моя куколка, вы никогда не скажете мне про любовь свою? Отчего не выложите мне свою душу?

Кукла. Ах, у нас на фабрике внутрь ничего не кладут. Так – пустота и клейстер! Но зато я могу спеть…

Парикмахер. Спеть? Это великолепно. Я сам пою цыганские романсы. А у меня к тому же и гитара есть… Вот… вот… (*Сбегал в другую комнату и принес гитару; становится около окна, опираясь плечом на стенку и скрестив ноги, и играет.)*

Кукла (*поет с большим надрывом трагически).*

(Мотив «Очи черные».)

Ах, зачем мой бюст
Совершенно пуст?
Ах, зачем, мой друг,
У меня нет рук?
Ах, зачем нет ног,
Чтоб снимать чулок?
Зачем нет крови,
Чтоб кипеть в любви?..

Парикмахер *(отвечает ей с еще большим надрывом).*

Ах, зачем внутри,
У тебя внутри,
Для меня пари-Парикмахера
Нет хранилища,
Нет вместилища
Для любви моей
Парикмахерской?

Она *(со слезами в голосе).*

Платонически,
Гимназически
Ты люби меня,
Парикмахер Поль!

Он *(рыдая).*

Я люблю тебя
Демонически,
О! закрытая
Герметически!..

Оба растроганы, *долго молчат.*

Кукла. Мон шер Поль, авэ-ву[827] носовой платок?

Парикмахер. Нет… Возьму простыню! Свежая! Только три раза в ней стриг! *(Идет к комоду, достает простыню.)*

Кукла. Вытрите мне глаза и нос!

Парикмахер. Вытереть? *(Вытирает.)* Моя красота, если у вас льются слезы, значит у вас внутри не совсем пусто? Откуда эти слезы?

Кукла. С окна накапало. Всегда зимою капает с окон. Парикмахер. Я должен вдохновиться! Позвольте мне вдохновиться? *(Показывает бутылку водки.)*

Кукла. Только не с красной головкой…

Парикмахер. Я хи-и-трый! Покупаю с красной и потихоньку от хозяина вливаю туда одеколончику… *(Пьет.)*

Кукла. Вдохновились?

Парикмахер. Уж! Обожгло! Не то бензин, не то вежетель с шампунем… *(Прячет бутылку.)* Куколка моя амуристая, попробуйте приподняться немножечко!

Кукла. Но у меня и подставка приклеена столярным клеем. Парикмахер. Пустяки: это ваша талия. Я отлично вижу! Смотрите! Смотрите!!! У вас растут руки!

У Куклы мало-помалу сползает с плеч вуалирующая материя и обнажает ее руки.

Парикмахер. Какие прекрасные, белые, нежные… Теплые руки… Градусник! Где градусник? *(Бегает по сцене.)*

Кукла *(с недоумением).* Я не вижу их!

Парикмахер. Куколка, не притворяйтесь… Я вижу… У вас вырастут и ноги… Приподнимитесь, приподни… Батюшки, она растет…

Кукла приподнимается выше и выше; стоит в окне; подставка превратилась в юбку; стоит красивая, не шевелясь. Парикмахер бегает в восторге, хватаясь за голову.

Парикмахер. Я говорил! Ноги! Какие прекрасные ноги! Кукла, ты с ногами! Вы – настоящая женщина!

Мгновение и Кукла автоматически кидается Парикмахеру на шею, руки ее стоят прямо вверх, корпус не перегибается.

Кукла. Ах, я люблю тебя!

Парикмахер. Все женщины таковы! Как только почувствуют руки, так хватаются за мужчину. Будем кротки и целомудренны! *(Освобождается от объятий.)*

Кукла *(остается стоять неподвижной, какие окне).* Предупреждаю вас, что я, как настоящая парижанка, говорю только по-французски!

Парикмахер. Тре боку! Мадам, бонжур! (*Церемонно, как старинные маркизы, раскланивается перед ней.)* Не вуле-ву кафе?[828]Кукла. Нон! Се… се… Очень мокро… кафе!.. Се… вредно для внутренностей…

Парикмахер. О-о! Ну, позвольте вам предложить бутерброд авек[829] ветчина?

Кукла. Мерси! Ветчина-се трэ[830] твердо. Се вредно для внутренностей!

Парикмахер. Но, мадам… это невозможно… Вы так долго стояли на окошке, вы с самого рождения не кушали, и отказываетесь теперь! Ну, два яйца дан ля смятка! Вы согреетесь!

Кукла. Сетре тепло. Нон!

Парикмахер. Ну, может быть, чайной колбаски?

Кукла. Нон колбаска! Уй амур!

---

[827] Есть ли у вас? *(фр.).*

[828] Не хотите ли кофе? *(неправильный фр.).*

[829] С *(фр.).*

[830] Это очень *(фр.).*

Парикмахер. Амур!

Слились в поцелуе и двигаются до стульев. Парикмахер. Прошу садиться!

Кукла. Я не умею!

Парикмахер. Это очень просто. Так ручкой платье прочь, согнуться и положить… себя положить на этот стул вот так! *(Садится.)* Кукла. Вуаля! *(Села, как автомат.)* Дит-муа кельк-шоз[831]. Парикмахер. Рассказать вам что-нибудь? Хорошо! Ну, вот, теперь авиаторы летают…

Кукла. Нон, нон! *(Вертит головкой, как кукла.)*

Парикмахер. Не интересно? Ну, вот. Дума у нас теперь…

Кукла. Нон, нон, нон… Амур, амур!

Парикмахер. А-а, про любовь нашу! Хорошо? Возвышенное? Нежное? Страстное?

Кукла *(отвечает утвердительно головой).* Не рюсс, а франсез… Страстное франсез…

Парикмахер. Я плохо говорю! Но страстное могу и по-французски. *(Становится посреди и говорит с любовной экспрессией.) О*!-де-колон! О!-де-колон!.. Пиджак, дивертисмент, парик, Фенецетин и падекатр и шантеклер деми-сезон…

Кукла *(радостно).* Ай, ай!..

Парикмахер *(упав на колени, прижался к кукле и жадно обнимает ее).* О, крем де ваниль! Вагон-салон! О, филантроп! Папье-машэ! Будуар филе сак-вояж!

Кукла. Мон граммофон… мон граммофон…

Сидят, замирая в объятиях.

Парикмахер *(изменившимся голосом).* Скажите, пожалуйста, когда я вас обнимаю, что это как будто у вас внутри катается? Кукла. Папье-машэ, из которого я сделана! Отвалился кусочек. Парикмахер. Это не вредно? Надо позвать доктора!

Кукла. Он мне пропишет син-де-тикон!

Парикмахер. Какая вы хрупкая! Скажите, вам ничего не хочется? Кукла. Ни чуточки!

Парикмахер. Ни пить? Ни есть? Ни встать? Ни сесть? Ни лечь? У вас все без всяких желаний? Какая вы безчувственная!

Кукла. Нет, я даже на окошке чувствую ревность.

Парикмахер. Ревнуете меня к дамам, которым я делаю прически? Если бы знали, как я их презираю! Живая женщина! Разве можно сравнить ее с вами… Сколько она наговорит, пока ее причешешь. А вы стоите на подставке целый день и хоть бы словечко…

Кукла. И дамы вас часто просят причесать…

Парикмахер. Потому что я парикмахер-художник. И когда эти земные создания позволяют мне распустить их волосы… О, моя нежная подруга, какой это ужас – женская голова! *(Ударяет себя по коленке.)* Почти одно и то же…

Кукла. Абсолюман?

Парикмахер. Тутафэ-аэродром! Скверные мочалки. И из такого материала я должен делать сказочные прически! Легче поросенка завить, нежели даму! Впрочем, милая куколка, наши минуты коротки. Давайте наслаждаться. Ведь, вы отлично танцуете?

Кукла. Не умею!

Парикмахер. Это очень просто! Я вас научу! Надо только приподняться…

Кукла *(встала).* Как?

Парикмахер *(обнял ее и шепчет ей на ухо).* Слушайте! Разве вы не слышите? Прислушайтесь вашим розовым ушком? Она еще так далека, эта музыка, но она все ближе и слышней… Вот-вот… Сейчас зазвучит громко и весело. Слышите?

Кукла. Слышу!

Звучит тонкая музыка.

---

[831] Скажите мне что-нибудь (*фр.*).

Слышу! Мои ноги сами начинают двигаться. Как это весело! Какая-то сила толкает меня!

Кукла сначала еле заметно движется, автоматная и красивая; потом, с повислыми руками, невидно переступая идет быстрее, и вдруг пускается в бешенную, красивую пляску, как человек. Парикмахер забился в угол и смотрит оттуда. Когда прекращаются танцы, он кидается к ней. Изнеможеннная, она всем телом опирается на него и закрывает глаза.

Парикмахер. Нет больше куклы. Есть женщина! Ты дышишь! У тебя поднимается грудь!

Кукла. Где я?

Парикмахер. Здесь, со мною, в моих объятиях!

Кукла. Унеси меня. Я захотела спать?

Парикмахер. Но я боюсь, что ты проспишь до утра! А утром вернется хозяин и застанет тебя не на окне, а в моих объятиях… Кукла. Дан будуар, мон шантеклер деми-сезон!

Повисла неподвижно, Он бережно влечет ее на диван и кладет так, что зрителю она становится невидимой.

Кукла. Сними с меня дессу[832]!

Парикмахер. Снять? Но разве они есть у вас? Ведь там кроме клейстера ничего…

Кукла. Раздень меня… Бай-бай!

Парикмахер. Здесь публичная парикмахерская…

Кукла. Не возражать!

Парикмахер. Лежачего не бьют, лежачий не сопротивляется! Хорошо! Но под утро заверну тебя в одеяло и увезу на легком извозчике в гостиницу!

Кукла. Плю вит! Плювит[833]! И мод, и роб[834]!

Парикмахер. И мод! (*Выбрасывает высоко какие-то материи.)* И роб! Какая красота! Ужель все это из папье-машэ?

Кукла. Мой Поль, ты способен даже в статуе шерше ла фемм[835]. Готов ли ты?

Парикмахер (*отошел на другой конец сцены, сбросил с себя тужурку, надушился, поправил пробор)*. О! де колон! *(Бежит, бросается на диван. Слышен треск. На пол сыпятся осколки, черепки…)*

Весь бледный, с подставкой в руках, Парикмахер выбегает на авансцену и бормочет что-то, только и можно разобрать:

Парикмахер. Я так страдал!.. Я так любил! Я парикмахерскую куклу раздавил (*Замирает в ужасе.)*

Занавес.

Источник: [Чуж-Чуженин, 19106].

IV

Петр Потёмкин

ПАРИКМАХЕРСКИЕ КУКЛЫ

СКЕТЧ

(Отрывок)

Он и Она в окне парикмахерской. Без рук, только по талию. Медленно кружатся.

---

[832] Нижнее белье (*фр.).*

[833] Быстрее, быстрее *(фр.).*

[834] Платье *(фр.).*

[835] Искать женщину *(фр.).*

Он

На соседней колокольне
Только полночь прозвонит,
Как ко мне самодовольно
Струйка жизни пробежит:
Вздрогну я и злую клетку,
Плен оконный, прокляну
И на милую соседку
Привлекательно взгляну.

Она

На соседней колокольне
Только полночь отзвучит,
Как в душе моей невольно
Раздражение вскипит.
Оглянусь на клетку злую,
На угрюмый плен окна,
И заплачу, затоскую:
Я одна! Всю жизнь одна!

Оба

Нам хочется сдружиться,
Но —дружбы не проси!
Нам суждено кружиться
Вокруг своей оси.

Он

О, красавица соседка,
Отчего, день ото дня,
Так безжалостно, так едко
Вы глядите на меня?
Только взор на вас я кину,
Видя вас наедине,
Как безжалостно вы спину
Обращаете ко мне?

Она

Ах, сосед, какой вы грубый.
Ах, моя трепещет грудь,
Отчего бы, почему бы
На меня вам не взглянуть?
Только я улыбкой девы
Брошу взор свой неземной,

Как немедленно ко мне вы
Обращаетесь спиной!

Оба

Нам хочется сдружиться,
Но —дружбы не проси!
Нам суждено кружиться
Вокруг своей оси.

Он

О, соседка, перестаньте,
Не крутитесь, как волчок,
Сердце бедное не раньте,
Я от страсти изнемог.
О, умерьте эту муку,
Разрешите вас любить.
Я и сердце вам и руку
Обещаюсь предложить.

Она

Ах, сосед мой, не кружитесь,
Не под силу мне страдать
Хоть на миг остановитесь,
Чтоб меня поцеловать!

Источник: [Потёмкин, 1951].

V

Чуж-Чуженин
ТОЛЬКО ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ, ИЛИ АФРИКАНСКАЯ СТРАСТЬ

БУКОЛИКА

Действующие лица:
Импресарио.
Черный.
Черная.

Под звуки музыки кэк-уока выходит Импресарио, одетый в пестрый костюм американца, с розою в петлице.

Импресарио (*говорит с акцентом).* Честь имею представиться – американский антрепренер Стипл-Чез! *(Он обходит авансцену, несколько раз останавливаясь и раскланиваясь перед публикой.)* Стипл-Чез! Стипл-Чез! Моя специальность – африканская страсть. О, нет, не я обладаю такой вулканической страстью, но во время моего путешествия… Что? Вы не слыхали, как путешествовал Стипл-Чез по Африке? Это нечто сногсшибающее… Я путеше-

ствовал в пределах реки Замбези, около того самого места, где экватор корсетом опоясывает земляной шар. В этом месте живут люди… То есть собственно не люди и даже не слоны, а особые индивидуальности племени Пьям-Пьям. Прошу не смешивать. Стипл-Чез – это я, а Пьям-Пьям – это не я, а две индивидуальности черного цвета. Сапожные физиономии, сапожные ноги и такие же руки. Я их вывез в Европу и привез сюда специально затем, чтобы показать, что такое африканская страсть… Этот нумеро сделан только для взрослых! Потому что страсть очень действует на нервы, а потому прошу дам не кричать и не волноваться… Нумеро первый! Встреча на безводной пустышке… виноват… встреча на безводном пустяке двух черных из племени Пьям-Пьям. Стипл-Чез – это я, а Пьям-Пьям… Нумеро первый!

Импресарио выдвигает из-за сцены папку с надписью «Здесь Африка!» и ставит ее сбоку около себя, берет бич. Раздвигается занавес. Посреди сцены стоит искусственная пальма.

В оркестре звуки кэк-уока. Танцует Черная, выражая страсть, а потом садится у пальмы.

Импресарио (*после танца)*. Пальма – это безводная пустынь… Черная Пьям-Пьям очень хочет встретиться с таким же не совсем белым Пьям-Пьям. Этого не совсем белого я должен вывести *(вытаскивает клетку, в которой сидит Черный и хохочет)*. Этот молодой не совсем белый немножко кусается и много кушает (*отпирает клетку и шепчет Черному)*. Только танцевать, а ужинать будешь потом.

Черный *(вылез, облизывается на Черную и гортанно выкрикивает, облизываясь)*. Аптитно! О-о! *(Хочет обнять ее, но Импресарио грозит ему. Черный и Черная танцуют.)*

Мимика: он гонится за ней, она пугает его, раскрывая в танце зонтик. Во время танца Черный вырывает из петлицы Импрессарио розу и съедает ее.

Импресарио. Какой аппетит! Нумеро два!

Черная Пьям-Пьям не может устоять против черноты Черного Пьям-Пьям и делает жест. Она вынимает из корсажа апельсин.

Импресарио. Это страшно вулканическая любовь… Только в Африке так могут любить.

Черный (*увидав апельсин, облизывается)*. Аптитно! О-о! Ап-титно!

Импрессарио (*тихо и сердито)*. Ну-ну… Ужинать будешь потом… *(Громко.)*

Черная Пъям-Пъям показывает, что она отдает свое сердце ему. Танец-мимика: пара перебрасывается апельсином.

Импресарио. Это страшно вулканическая любовь… Только в Африке так могут любить…

Черный *(поймал во время танца апельсин и съедает его)*. Аптитно!

Импресарио *(тихо)*. Негодяй! Ужин будет после… *(К публике.)* Извините! Они, то есть Пьям-Пьям, очень страдают несварением… То есть совсем наоборот: большим пищеварением и аппетитом, так что могут кушать не только бифштекс, не только куропатку, но и калоши и автомобильные шины и даже окорок своей собственной супруги… Нумеро три! Они целуются!

Пара изображает в танце сильную страсть.

Он пытается целовать ее, и Импресарио, чувствуя, что это может кончиться дурно, все время ходит сзади него, прищелкивая бичом.

Импресарио. Нумеро четвертый и последний! По условиям цензуры он происходит за сценой. Пьям-Пьям отправляются в пустыню и там… *(Понижает голос.)* Сейчас там за кулисами происходит удивительная вещь, нечто воздухоплавательное… *(На сцену вылетает юбочка черной Пьям-Пьям.)* Вот предмет первой необходимости… *(Вылетает зонтик.)* Предмет самой последней необходимости! *(Вылетают башмаки.)* Предмет совсем не нужный в жарком темпераменте… Сейчас они оба выйдут, чтобы показать настоящую

африканскую страсть. *(Стоит, ждет. Вдруг он беспокойно и тихо кричит за сцену.)* Эй, Джон… Джон… выходи… Что такое?

Черный выходит, он заметно пополнел и поэтому лениво танцует.

Импресарио. А где же она?

Черный. Аптитно! О-о!

Импресарио. Ты ее… (бежит за сцену) Танцуй!

Черный *(танцует лениво и улыбается).* Аптитно! Аптитно!

Импрессарио *(выбегает).* Где та дама, которая носила эту шляпу и башмаки? Где она?

Черный *(показывает на живот).* Здесь! Башмаки потом куша… Аптитно!

Импресарио. Каналья!

Источник: [Чуж-Чуженин. 1914Э. С. 1-4].

Литература

А. *А.* Литейный театр // Артист и сцена. 1910. № 1. Январь. С. 8. *Альфа* [Попов Я.]. Театр миниатюр // Артист и сцена. 1911. № 20. Ноябрь. С. 7-8.

Базилевский В. Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1913. № 47. 24 ноября. С. 15.

[Без подписи]. Невский Фарс // Театр и искусство. 1911а. № 2. 9 января. С. 29.

[Без подписи]. Хроника // Театр и искусство. 19116. № 32. 7 августа. С. 598-599.

[Без подписи]. Хроника // Обозрение театров. 1913. № 2251. 2 ноября. С. 15-17.

[Без подписи]. Хроника // Обозрение театров. 1915. № 2635. 4 января. С. 10-11.

[Без подписи]. Театр и музыка. Второй круг «Карусели» // Руль. 1923. № 676. С. 5.

Икс. Театр миниатюр. Миниатюромания // Рампа и жизнь. 1916. № 41. 9 октября. С. 10-11.

Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы. Биография. СПб.: Симпозиум, 2001.

Букс Н. Эшафот в Хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М.: Новое Литературное обозрение, 1998.

Букс Н. Locus-poeticus: salon de coiffure в русской культуре начала XX века // Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic Central and Eastern European Studies. 2004. Vol. 10. No. 1. P. 2-23.

Букс Н. «Парикмахерский код» в русской культуре XX века // Интерпретация и авангард: межвуз. сб. науч. трудов / под ред. И.Е. Лощилова. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2008. С. 240-261; см. также: <http:// raspopin.den-za-dnem.ru/files/0809181221704502.doc>; <http:// raspopin. den-za-dnem.ru/gal/thumbnails.php?album=20> (приложение с иллюстрациями).

Букс Н. Заметка о негритянских мотивах в драматургии русских кабаре 1910-х годов // Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern. 2011. Vol. 17. No. 2. P. 163-167.

Букс Н. Из Петербурга в Москву: Пётр Потёмкин в газетах «День» и «Русское слово» (1915-1917)// Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern. 2012. Vol. 18. No. 2. P. 109-134.

Букс Н. «Парикмахерская кукла» Чуж-Чуженина (Николая Фалеева) // Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic Central and Eastern European Studies. 2013. Vol. 19. No. 2. P. 142-155.

В. Кривое зеркало // Театр и искусство. 1911. № 7. 13 февраля. С. 148-149.

В. Театр миниатюр // Артист и сцена. 1912. № 1. Январь. С. 9. *Вертинский А.* Дорогой длинною. М.: Правда, 1990.

Гроссен Г. Жизнь в Риге// Даугава. 1994. № 1. Январь – март. С. 156— 187; № 2. Март – апрель. С. 167-192; № 3. Май – июль. С. 169-192; № 4. Июль – август. С. 165-192.

Тура А.В. Брак и свадьба в славянской народной культуре: семантика и символика. М.: Индрик, 2012.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. М.: ТИС, 1955.

Дианов С.А. Развитие местных органов Главлита на Урале в 1922-1938 гг.: структура, функции, кадры / дис. … докт. ист. наук. Пермь, 2009.

К. С-въ. Нашествие театров-миниатюр // Театр и искусство. 1915. № 19. 10 мая. С. 324-325.

Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. № 50. 14 декабря. С. 892-894.

Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 10. 7 марта. С. 219-221.

Косик В.И. Что мне до вас, мостовые Белграда? Очерки о русской эмиграции в Белграде (1920-1950-е гг.). М.: Институт славяноведения РАН, 2007; см. также: <http:// zarubezhje.narod.ru/texts/Kosik_Mostovye_ Belgrada03.html>.

М. *А.* Троицкий театр «Миниатюр» // Артист и сцена. 1912. № 11. С. 8.

Мазуркевич В. Сцена // Обозрение театров. 1911. № 1333. 5 марта. С. 9.

Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. Т. 4. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1960.

Н. Фа-в [Фалеев Н.И.] «Где-то…» // Альманах. Литературно-художественный журнал политической и общественной сатиры. 1906. № 1. Январь. С. 43-45.

Набоков В.В. Отчаяние. Ann Arbor, MI: Ardis, 1978.

Набоков В.В. Король, дама, валет. Ann Arbor, MI: Ardis, 1979. *Набоков В.В.* Приглашение на казнь. Ann Arbor, MI: Ardis, 1979. *Негорев Н.* [Кугель А.] Театр миниатюр // Театр и искусство. 1908. № 48. 30 ноября. С. 854-856.

Одинокий [Фалеев Н.И.] Иду. Рассказ // Журнал: Великая Москва. 1905. Пробный номер. С. 2.

П. Ю. [Соляный П.] Театр «Миниатюр» // Театр и искусство. 1912а. № 3. 15 января. С. 54-55.

П. Ю. [Соляный П.] Театр «Миниатюр» // Театр и искусство. 19126. № 15. 3 марта. С. 315.

П. Ю. [Соляный П.] Театр «Миниатюр» // Театр и искусство. 1912в. №11. 11 марта. С. 237.

П. Ю. [Соляный П.] Дачные театры // Театр и искусство. 1912г. № 25. 17 июня. С. 500.

П. Ю. [Соляный П.] Театр миниатюр // Театр и искусство. 1912Ö. № 42. 14 октября. С. 796-797.

П. Ю. [Соляный П.] Театр «Миниатюр» // Театр и искусство. 1912г. № 47. 18 ноября. С. 913.

П. Ю. [Соляный П.] Новый театр В. Лин // Театр и искусство. 1915. №1.4 января. С. 5.

ПетровскаяИ.Ф. Василеостровская музыкальная школа // Петровская И.Ф. Музыкальный Петербург. 1801-1917. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 10. Кн. 1. СПб.: Российский ин-т истории искусств, 2009. С. 142-143.

Петр Ю. [Соляный П.] Троицкий театр // Театр и искусство. 1913а. № 40. 6 октября. С. 783.

Петр Ю. [Соляный П.] Троицкий театр // Театр и искусство. 19136. № 44. 3 ноября. С. 879.

Петр Ю. [Соляный П.] Троицкий театр // Театр и искусство. 1913б. № 46. 17 ноября. С. 928.

Потёмкин П. Дьявол // Золотое руно. 1907. № 1. С. 33; см. также: Поэты «Сатирикона» / Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 55-56.

Потёмкин П. Парикмахерская кукла // Грядущий день / под ред. М.П. Арцыбашева. СПб.: Санкт-Петербургский литературный студенческий кружок, 1907. С. 37-38; см. также:

<http://dlib.rsl.ru/ viewer/01003981218#?page=37 и http://dlib.rsl.ru/viewer/01003981218#?page=38>.

Потёмкин П. Волшебная ночь, или Непонятные вещи // Зритель. 1908а. № 1.С. 6.

Потёмкин П. Падение и совпадение // Зритель. 19086. № 2. С. 6. *Потёмкин П.* Влюбленный парикмахер // Сатирикон. 1910. № 39. С. 4.

Потёмкин П. Юмористические журналы конца 1905 года // День. 1915. № 287. 18 октября. С. 5.

Потёмкин П. Парикмахерские куклы. Скетч. (Отрывок) // Южный крест. Литературно-художественный сборник группы русских писателей и журналистов в Аргентине / под ред. Н.И. Фёдорова. Буэнос-Айрес: Fedorow, 1951. С. 68-70.

Потёмкин П., Гибшман К. Блэк-энд-Уайд / публ. Е. Петровской // Московский наблюдатель. 1992. № 9. С. 54-57.

Рабинович М.Э. Харьковский «Голубой глаз»: забытые страницы истории культуры // Русская филология. Украинский вестник. 1997. № 3-4. С. 56-57.

Рейфман И. Ритуализированная агрессия. Дуэль в русской культуре и литературе. М.: Новое Литературное обозрение, 2002.

Ростиславов А. О постановках кабаре // Театр и искусство. 1908. №51.21 декабря. С. 914.

Ростиславов А. О театрах кабаре. Старые и новые шаблоны // Русская мысль. 1913. Кн. IV. Апрель. С. 39-43.

Русская поэзия конца XIX – начала XX века. Октябрьский период. М.: Изд-во Моек, ун-та, 1979.

Русская стихотворная сатира 1908-1917 гг. Изд. 2-е / Библиотека поэта. Большая серия. Л.: Советский писатель, 1974.

Савинков Б. Записки террориста. Харьков: Пролетарий, 1926.

Сила Дворянинович [Фалеев Н.И.]. Былина о Вечевом колоколе // Журнал: Великая Москва. 1905а. Пробный номер. С. 2.

Сила Дворянинович [Фалеев Н.И.]. Былина о Вечевом колоколе // Журнал журналов. 19056. № 2. С. 11.

Сила Дворянинович [Фалеев Н.И.]. Микула Селянинович // Журнал журналов. 1905ß. № 2. С. 6.

Сила Дворянинович [Фалеев Н.И.]. Ведьма и премьер // Скоморох. 1907. № 2. С. 2.

Соляный П. Театры миниатюр // Театр и искусство. 1914а. № 42. 19 октября. С. 824-826.

Соляный П. Театры миниатюр // Театр и искусство. 19146. № 43. 26 октября. С. 839-840.

Стихотворная сатира первой русской революции (1905-1907). Изд. 2-е / Библиотека поэта. Большая серия. Л.: Советский писатель, 1969.

Стыкалин С., *Кременская И.* Советская сатирическая печать. 1917-1963. М.: Гос. Изд-во политической литературы, 1963.

Сысоев Н.А. Чехов в Крыму. Симферополь: Крымиздат, 1954. *Тамарин Н.* [Окулов Н.Н.] Театр «Комедия» // Театр и искусство. 1908. № 6. 10 февраля. С. 108.

Тамарин Н. [Окулов Н.Н.] Театр «Невский фарс» // Театр и искусство. 1910. № 5. 31 января. С. 100.

Тамарин Н. [Окулов Н.Н.] «Невский фарс» // Театр и искусство. 1911. № 4. 23 января. С. 81-82.

Тамарин Н. [Окулов Н.Н.] Троицкий театр миниатюр // Театр и искусство. 1913. № 38. 22 сентября. С. 736.

Тименчик Р.Д. Руки брадобрея // Новое Литературное обозрение. 2004. №67. С. 127-136.

Тименчик Р.Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры, 2008. С. 516-549.

Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М.: Культура, 1995.

Фалеев Н.И. Цели военного наказания / дис.... экстраорд. проф. по кафедре военно-уголовных законов в Александровской военно-юридической академии. СПб., 1902.

Фалеев Н.И. Условное осуждение (новая область его применения). М.: Изд. Книжного магазина «Правоведение», 1904.

Фалеев Н.И. Дуэли. СПб.: Изд. В. Березовский, комиссионер военно-учебных заведений, 1908а.

Фалеев Н. (Чуж-Чуженин). Запасы предпраздничные (Неэстетическая картинка из нравов тюремной жизни старой России) // Сатирикон. 19086. № 2. Январь. С. 3.

Фалеев Н.И. Доктор. Рассказ. (Из прошлого) // Новый журнал для всех. 1909. № 3. Январь. С. 36-55.

Фалеев Н.И. Наташа Русецкая. Рассказ // Новый журнал для всех. 1910. № 21. Июль. С. 19-46.

Фалеев Н.И. Атлас для наглядного изучения законоведения и государственного строя России. Пособие для средне-учебных заведений при изучении государственного строя России. 86 схем с объяснительным текстом. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1911а.

Фалеев Н.И. Учебник законоведения для гимназий, реальных и коммерческих училищ, военно-учебных заведений. М.: Т-во И.Д. Сытина, 19116.

Фалеев Н.И. Новый закон об авторском праве // Театр и искусство. 191 lß. № 17. 24 апреля. С. 349-352; № 18. 1 мая. С. 367-369.

Фалеев Н.И. Новый закон о музыкальных произведениях // Театр и искусство. 1911г. № 19. 8 мая. С. 386-388.

Фалеев Н.И. Кинематографы и драматурги // Театр и искусство. 1911<3. № 39. 25 сентября. С. 720-721.

Фалеев Н.И. Еще одна жертва. Рассказ // Новый журнал для всех. 1911е. №31. Май. С. 27-57.

Фалеев Н.И. Лесное право. Пособие. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1912а. *Фалеев Н.И.* Что нам приносит литературная конвенция? // Театр и искусство. 19126. № 3. 15 января. С. 57-59.

Фалеев Н.И. Конвенция с Германией // Театр и искусство. 1913. № 16. 21 апреля. С. 358-359.

Фалеев Н.И. Первое мая. Сцены из хроники классовых боев в 3-х циклах. Л.: ТеаКиноПечать, 1930.

Чуж-Чуженын [Фалеев Н.И.]. Осел и собака // Зритель. 1905а. № 3 (13 июня). С. 5.

Чуж-Чуженын [Фалеев Н.И.]. Заяц-обличитель // Зритель. 19056. № 9 (7 августа). С. 6.

Чуж-Чуженын [Фалеев Н.И.]. Теленок // Зритель. 1905ß. № 10 (14 августа). С. 7.

Чуж-Чуженын [Фалеев Н.И.]. Землеустроительные комиссии // Скоморох. 1907. № 2. С. 4-5.

Чуж-Чуженын [Фалеев Н.И.]. Иммортели. Карикатура в 3 д. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1908.

Чуж-Чуженын [Фалеев Н.И.]. Былина наших дней // Новый журнал для всех. 1909а. № 4. Февраль. С. 121.

Чуж-Чуженын [Фалеев Н.И.]. К солнцу // Новый журнал для всех. 19096. №7. Май. С. 117-118.

Чуж-Чуженын [Фалеев Н.И.]. Прекрасный день // Свисток. 1909ß. № 3. С. 146.

Чуж-Чуженын [Фалеев Н.И.]. Свисток. Баллада // Новый журнал для всех. 1909г. № 3. Январь. С. 115.

Чуж-Чуженын [Фалеев Н.И.]. Нимфа и сатир: Буффонада в 1 д. Вставные номера: танец «Эвое», «Вакханический танец». СПб.: Изд-во журнала «Театр и искусство», 1910а.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Парикмахерская кукла. СПб.: Театральные новинки, 19106.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Парикмахерская кукла / Републикация Н. Букс // Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2013. Vol. 19. No. 32. P. 142 -155.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Бамбук, или Китайская конституция. Оперетта-куплетино в 1 д. Русский текст Чуж-Чуженина. СПб.: Театральные новинки, 1911а.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. В гареме. Буффонада в 1 д. СПб.: Театральные новинки, 19116.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Обойденные, под Беранже // Новый журнал для всех. 191 lß. № 27. Январь. С. 84.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Починка мужчин и дам (Салон красоты). Каррикатура-фарс в 2 д. СПб.: Театральные новинки, 1911г.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.]. Сборник веселых одноактных пьес и миниатюр. Изд. 1-е. СПб.: Изд-во журнала «Театр и искусство», 191 Id.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Чудо поганое. Былина в 2-х картинах. СПб.: Театральные новинки, 191 *е*.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Княжна Азвяковна. Гуселька в 1 д. (2-х картинах) / муз. В.Г. Пергамента. СПб.: Электропечатня Я. Кровицкого, 1912а.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Когда Амур найдет Психею. Оперетта-буффонада в 1 д. СПб.: Театральные новинки, 19126.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Король, Дама, Валет. Картонаж в 1 д. / муз. В. Пергамента. СПб.: Типолит. К. Фельдман, 1912в.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Сказка о премудром Ахромее и прекрасной Евпраксее. Гуселька в 1 д. с прологом / муз. В.Г. Пергамента. СПб.: Изд-во журнала «Театр и искусство». 1912г.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Солнечный день. Рассказ // Солнце России. *1912д.* № 9 (108). Февраль. С. 13-15.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Новый 2-й сборник. 12 миниатюр-водевилей. СПб.: Изд-во журнала «Театр и искусство», 1913.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Веселые марионетки. Только для взрослых. Новый сборник одноактных пьес. СПб.: Северная театральная библ. К.П. Ларина, 1914а.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Король, Дама, Валет. Картонаж в 1 д. / муз. В. Пергамента. Пг.: Изд-во журнала «Театр и искусство», 19146.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Мотыльки. Идиллия-оперетта / муз. В.Г. Пергамента. СПб.: Изд-во журнала «Театр и искусство», 1914б.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Письмо в журнал о готовящейся постановке «Иммортелей» // Театр и искусство. 1914г. № 22. 1 июня. С. 483.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Только для взрослых, или Африканская страсть. Буколика // Чуж-Чуженин. Пьесы-марионетки. Новый сборник одноактных пьес. СПб.: Северная театральная библ. К.П. Ларина, 1914Ö.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Шрапнельки. Шесть одноактных пьес. Пг.: Театральные новинки, 1914е.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Юморески. 10 одноактных пьес-миниатюр. Пг.: Театральные новинки, 1915.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Веселые марионетки. Пг.: Северная театральная библ. К.П. Ларина, 1916а.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Дюжина чертей. Сборник пьес № 13. Пг.: Северная театральная библ. К.П. Ларина, 19166.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Починка мужчин и дам. Карикатура-фарс в 2 д. Изд. 3-е. Пг.: Театральные новинки, 1916в.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Я ли тебя. Ты ли меня? Музыкальная сценка в 1 д. Пг.: Северная театральная библ. К.П. Ларина, 1916г.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.]. Песенник революционного солдата. Пг.: Коопер. изд. тов-во «Революционная мысль», 1917.

Чуж-Чуженин [Фалеев Н.И.], *Пергамент В.Г.* Умирали розы, умирало счастье… Пг.: Изд. авторов, 1917.

Чуковский К.И. Кинематограф // Театр и искусство. 1908. № 49. 7 декабря. С. 868-870.

Чуковский К.И. Нат Пинкертон и современная литература // Чуковский К.И. Собр. соч.: в 15 т. Т. 7. М.: Терра Книжный клуб, 2003. С. 25-64.

Э-Н. Театр миниатюр // Обозрение театров. 1912. № 1660. 17 февраля. С. 14.

Южный Петр [Соляный П.]. Троицкий театр // Театр и искусство. 1911. № 48. 27 декабря. С. 923-924.

Юрист [Фалеев Н.И.]. Кинематографическое право // Театр и искусство. 1915. № 23. 7 июня. С. 405; № 24.14 июня. С. 424; № 25.21 июня. С. 444-445; № 26. 28 июня. С. 464-465

Alter ego. Театр миниатюр // Артист и сцена. 1912. № 6. Май. С. 11-12.

Finis [Финити В.Д.]. Невский фарс // Артист и сцена. 1911. № 2. Январь. С. 8.

Homo novus [Кугель А.]. А.З. Бураковский // Театр и искусство. 1910. № 29. 18 июля. С. 552-554.

Homo novus [Кугель А.]. Заметки // Театр и искусство. 1912. № 24. 10 июня. С. 489-491.

Homo novus [Кугель А.]. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 43. 26 октября. С. 841-842.

Buhks N. Poetique de la miniature litteraire. A propos du recit de Vladimir Nabokov L'Elf-patate *11* La forme breve dans litterature russe. Melanges offerts ä Andre Monnier reunis par Nora Buhks. Paris: *Ed.* Insitut detudes slaves, 2010. P.210-222.

© Букс Н., 2017

Театрократия Н. Евреинова и «Кривое зеркало»

Корнелия Инин

За последние 20 лет в России появились исследования, посвященные Николаю Евреинову и его теоретическим работам о театре. Театральная концепция Евреинова рассматривается с разных аспектов. Так, например, А. Эткинд изучает взгляд Евреинова на театр в контексте истории психоанализа в России[836]. Для Г. Почепцова Евреинов – один из предшественников семиотики[837], а И. Чубарова он интересует в качестве создателя философии театра как эшафота[838]. Театроведы, в свою очередь, пытаются определить место Евреинова в истории театра: Л. Тихвинская считает Евреинова одним из главных учредителей искусства театров миниатюр[839]; И. Лощияов исследует влияние монодрамы Евреинова на драматургию А. Введенского[840]; Т. Джурова пишет кандидатскую диссертацию о театральности в творчестве Евреинова в контексте театральных исканий начала XX века[841]. Однако началось изучение творческого наследия Евреинова и на Западе. О русском режиссере и его театральной концепции существует немало работ, среди которых и штудии С. Голуба, Т. Байковой-Поджи, Л. Евстигнеевой (опубликованные в специальном номере журнала «Revue des etudes slaves», посвященном Н. Евреинову)[842], К. Соливетти (в книге о К. Миклашевском)[843].

Нам хотелось бы сосредоточиться на связи между теоретическими работами Евреинова и его пародией «Ревизор», одной из тех, которые были предназначены для «Кривого зеркала», где в 1910— 1916 гг. Евреинов, по приглашению А. Кугеля, работал главным режиссером. Именно тогда ему удалось сформулировать и воплотить свое понимание театра, намеченное уже постановками в Театре В. Комиссаржевской и в Старинном театре. Видение Евреинова отличалось от господствующих в то время психологического театра К. Станиславского и условного театра Вс. Мейерхольда. Это осознавал и А. Кугель, писавший в книге «Листья с дерева» о зарождении нового театра: «Тут была какая-то любопытная идея, даже не идея, а какой-то неопределенный намек на новую театральную форму <…> чув-

---

[836] В книге «Эрос невозможного» А. Эткинд рассматривает влияние Фрейда на философскую систему «театрализации жизни» и «интимизации театра» Евреинова, а также на придуманную им «театротерапию»; см.: [Эткинд, 1994, с. 121-126].

[837] По замечанию Г. Почепцова, Евреинов в специальности режиссера «увидел профессионала семиотического плана, осуществляющего перевод с одного семиотического языка на другой», что согласовалось с обществом прошлого, обладавшим семиотически «четкими светскими ролями», «знаковым представлением», смысл которого заключался «в уходе от серой действительности, переходе от утилитарной ориентировки к эстетической» [Почепцов, 1998, с. 102, 104, 105].

[838] Автор предисловия к статьям Евреинова, опубликованным в книге «Тайные пружины искусства», И. Чубаров указывает на связь ранней работы Евреинова «История телесных наказаний в России» и его лекции «Театр как эшафот» (1918). По мнению Чубарова, Евреинов, как Фуко позднее, обращал внимание «не на репрессивную функцию наказаний и пыток», а на «позитивную, продуктивную ее сторону – ее роль в становлении особого типа чувственности и своеобразной социальной субъективации – наказываемого и наказывающего субъекта – члена общества и носителя его культуры» [Чубаров, 2004, с. 11]. Г. Почепцов также проводит параллель между Евреиновым и Фуко [Почепцов, 1998, с. 110].

[839] Л. Тихвинская посвятила Евреинову и «Кривому зеркалу» целую главу своей монографии; см.: [Тихвинская, 1995, с. 205-292].

[840] См.: [Лощилов, 2006].

[841] Т. Джурова предприняла попытку рассмотреть теоретические работы Евреинова в контексте литературных и философских взглядов на театр того времени (Вяч. Иванов, М. Волошин, Ф. Сологуб, Андрей Белый, К.С. Станиславский, Вс. Мейерхольд, О. Уайльд. Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, З. Фрейд), «показать динамику теоретических взглядов Евреинова в их сопряжении с режиссерской и драматургической практикой»; на примере избранных пьес («Красивый деспот», «Самое главное», «Корабль праведных», «Театр вечной войны») и постановок (спектакли в Старинном театре и Театре В. Комиссаржевской, «Взятие Зимнего дворца») автор толкует евреиновскую «трансформацию видимостей природы» и «эффект преображения» [Джурова, 2010, с. 8].

[842] См.: [Golub, 1981; Baikova-Poggi, 1981; Evstigneeva, 1981].

[843] См.: [Solivetti, 1981, p. 137-142].

ствовалось, что в самом принципе раздробления сложного организма театра на составные первоначальные элементы заключается нечто весьма ценное и, главное, исторически необходимое. <…> Надо найти новую форму – раздробить театр на первоначальные элементы, сжать его, конденсировать»[844].

Для «Кривого зеркала» Евреинов написал десяток пьес, импровизаций, шуток, среди которых монодрама «В кулисах души» (1912), а также пародии: «Ревизор» (1911), «Школа этуалей» (1911), «Кухня смеха» (1913), «Четвертая стена» (1915). Именно в этот период он пишет свои теоретические сочинения: «Театр как таковой» (1912), «История телесных наказаний в России» (1913), «Pro scena sua» (1915), «Театр для себя» (1915-1916)[845]. Прежде чем стать главным режиссером «Кривого зеркала», Евреинов предложил свое понимание монодрамы в реферате «Введение в монодраму» (прочитан в 1908-1909 гг.; опубликован в 1909 г.).

Объявляя театральность началом, заложенным во всех живых существах, которые обладают инстинктом преображения, Евреинов, по сути, обосновывал свое понимание «театра везде, во всем и всюду» («Театр как таковой»)[846], театра в жизни, что пытался доказать и в своих исследованиях поведения растений, животных, детей, примитивных племен. Евреинов отменяет противопоставление театра и природы, стирает границы между ними, утверждает пантеатральность[847]. Для него театральность преэстетическая категория, врожденный инстинкт, жажда изменить себя, стать другим: «Театральное искусство уже потому преэстетического, а не эстетического характера, что трансформация, каковой является по существу театральное искусство, примитивнее и доступнее, чем формация, каковой по существу является эстетическое искусство» («Театр как таковой»)[848]. Театральность противостоит театру-искусству, потому что она не выражение воли одного творца (режиссера); она во всем живом, вся жизнь во власти театральности, ибо подвергается непрерывным преображениям и трансформациям. Театральность – это жизненная потенция, на основе которой и возникает театр. Из этой апологии театральности и развивается учение Евреинова о «театрократии», представленное в его труде «Театр для себя» как «господство над нами Театра», понимаемого в смысле закона «творческого преображения воспринимаемого нами мира»[849]. Из театральности возникнут и размышления Евреинова о «театротерапии», которую он связывает с аристотелевским пониманием катарсиса[850]. Евреинов, как правильно заметил В. Максимов, «идет дальше теории эстетизма», он выступает за бессознательное чувство театра «как подлинной основы жизни», и такое понимание театра, конечно, «оказа-

---

[844] [Кугель, 1926, с. 195-196].

[845] В это время Евреинов пишет также статьи: «Язык тела» и «Сценическая ценность наготы» (1911), «О пределах театральной иллюзии» (1912), «Отрицание театра» (1915), «Общественный театр на взгляд познавшего искусство “Театра для себя”» (1915).

[846] Цит. по: [Евреинов, 2002, с. 95]. Ср. там же: «Человеку присущ инстинкт, о котором, несмотря на его неиссякаемую жизненность, ни история, ни психология, ни эстетика не говорили до сих пор ни слова. – Я имею в виду инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы, достаточно ясно раскрывающий свою сущность в понятии “театральность”» [Там же, с. 43].

[847] Ср.: «Противопоставление “театра” – “природе”, как полярных понятий, зиждется, по моему глубокому убеждению, на недостаточном знакомстве с “природой” в ее целом и на недостаточно широком понимании “театра” в его сущности» («Театр у животных (о смысле театральности с биологической точки зрения)») [Евреинов, 2005а, с. 276].

[848] [Евреинов, 2002, с. 46].

[849] [Там же, с. 118]. Г. Почепцов в театрократии Евреинова усмотрел прием деавтоматизации (акт преображения не предмета, а нас самих в отношении к нему), как главной задачи искусства, развернутой затем Шкловским и Лотманом; см.: [Почепцов, 1998, с. 107].

[850] Ср. в «Театротерапии»: «Еще великий Аристотель, уча в своей “Поэтике” о катарсисе (т.е. об очищении души у театрального зрителя трагедии от страстей, страха и сострадания), уже указывал тем самым на врачебный характер хорошей трагедии, хорошо представленной» [Евреинов, 20056, с. 261]. По мнению А. Эткинда, Евреинов «намного опередил целые направления западной социальной психологии и психотерапии, тоже в большой степени базирующиеся на “театральной метафоре”» [Эткинд, 1994, с. 122].

лось противоположным и привычному развлекательно-морализирующему театру и новому режиссерско-психологическому»[851].

Евреинов выступает против натуралистического театра, копирующего переживаниями серую жизнь, но за перенос театра в жизнь, то есть за театрализацию жизни, наиболее наглядно воплощенную в его пьесе «Самое главное» (1920), однако осуществленную уже в ранней пьесе «Красивый деспот» (1905), главный герой которой театрализует свой быт под 1808 г., под столетнюю давность. Роль Н. Евреинова в истории театра Б. Казанский оценивает как параллельную «роли Г. Крэга, Г. Фукса и М. Рейнхардта, основоположников и вождей “искусства театра”, ибо он первый смело указал путь, которым шли в создании новой сцены Мейерхольд, Таиров, Петров и все остальные деятели современного русского театра»[852]. Театр, по Евреинову, это преодоление жизни, выход за рамки подмостков, преображение «живой жизни». В его театре, как говорил Е. Зноско-Боровский, «все должно быть немного приподнято над жизнью», и нисколько не мешают ему «известная утрировка и искажение, шарж, гротеск, карикатура»[853]. Этим отличались все постановки Евреинова в «Кривом зеркале». Сам режиссер отзывался о «Кривом зеркале» как об эшафоте, на котором выставлялась на обозрение вся современная ему зрелищная культура.

Евреинов подвергает насмешке не только устоявшиеся театральные штампы, связанные с определенными жанрами (оперой, арлекинадой, балетом, водевилем), но и сами искания и новации, предпринимаемые в театральном искусстве начала XX века. В этом смысле знаковой оказалась пародия «Ревизор» – «режиссерская буффонада в пяти построениях одного отрывка», поставленная в «Кривом зеркале» в сезон 1912/1913 гг. Первое действие комедии Гоголя было разыграно в ключе пяти направлений – Малого театра, МХТ, исканий М. Рейнхардта, Г. Крэга, кинематографа. Евреинов не только пародировал разные театральные школы, но и оправдывал название театра, взятое из эпиграфа к «Ревизору»[854]. Пять осколков, в которых по-разному отражается начало гоголевской пьесы, с одной стороны, сохраняли ее пятичленную структуру, с другой – будто передавали параллельным монтажом, однако в хронологической последовательности, разные театральные подходы, существовавшие в театре первого десятилетия XX века. Евреинов пародировал господствующие эстетики[855], пытаясь показать зрителю всевластность режиссера в обращении с классическим текстом и его воплощением на сцене[856], а заодно и возможности прочтения, вернее,

---

[851] [Максимов, 2002, с. 9, 10].

[852] [Казанский, 1925, с. 99].

[853] [Зноско-Боровский, 1925, с. 327].

[854] «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» (Народная пословица). Правда, 3. Холмская название театра связывала со «Снежной королевой» Андерсена (зеркало злого насмешника Тролля) (цит. по: [Уварова, 1983, с. 10]), однако Е. Уварова как возможный источник названия театра приводит сборник пародий и шаржей А. Измайлова «Кривое зеркало», опубликованный в том же 1908 г. издательством журнала «Театр и искусство», редактором которого был А. Кугель; см.: [Там же].

[855] По мнению Т. Джуровой, режиссерские системы представали как «набор довольно простых технических приемов»: «В “Ревизоре” по Станиславскому Городничий чихал, отплевывался и говорил на миргородском наречии. Едва же он обращался к своим подчиненным с речью, за сценой поднималась невообразимая какофония – мычали коровы, ржали лошади, мяукали кошки, кудахтали куры, звенели колокола и, наконец, начиналась гроза. В “крэговской” постановке “Ревизор” оделся в сукно, а по сцене, вместо чиновников, бродили одетые в маски всевозможные “пороки” и “бесчинствующие страсти”. Объектом насмешки над Рейнхардтом Евреинов сделал тягу режиссера к совмещению всевозможных стилей и эстетик. “Кинематографическая” постановка пародировала фильмы с Максом Линдером» [Джурова, 2005, с. 19].

[856] Об этом более подробно пишет Л. Тихвинская: «В самом деле, комизм “Ревизора” состоял не только в пародийном преувеличении, гротескном сгущении художественного языка каждого из театральных направлений, но и в том, что зрителя стремительно перебрасывали из сферы одного языка в сферу другого, не давая освоиться в одном художественном измерении, гнали его в другое, прямо противоположное. В стремительной этой гонке открывалась не столько сочиненность каждого из режиссерских методов <…> и даже не столько относительность каждой интерпретации в сравнении с классическим оригиналом, сколько ставилась под вопрос сама реальность существования, сама возможность единственно точного прочтения литературного подлинника, более того, подлинник как бы переставал существовать, жить своей собственной жизнью, он исчезал, растворялся, его место занимала вереница точек зрения, серия субъективных оценок, карнавализированная смена режиссерских одежд. Публика вдруг с поразительной ясностью начинала понимать, как режиссер,

перевода с литературного языка на театральный. Текст «Ревизора» играл роль как бы претекста, отрефлексированного в реалистическом, психологическом, монументально-эклектическом, символистском, кинематографическом ключе, в реалистическом, психологическом, монументально-эклектическом, символистском, кинематографическом толковании.

Открывал пародию «Ревизор» Чиновник особых поручений, совмещающий роль конферансье в кабаре (возможно, это был ироничный намек Евреинова на «Кривое зеркало» – кабаре в 1908— 1910 гг.), лектора, говорящего о театральном искусстве, и комментатора, сопровождающего предстоящее зрелище его кратким изложением, как это делалось поначалу в кино[857], что, в свою очередь, было унаследовано от ярмарочных зазывал и раешников. Чиновник особых поручений оповещал зрителей о конкурсном выступлении режиссеров, приглашенных дирекцией, а заодно о кризисе театра и нехватке пьес; он же толковал постановки, сходные «в одном, самом важном отношении: *произведение автора становится одинаково неузнаваемым при всех этих методах»*[858]. В выступлениях Чиновника особых поручений, предваряющих каждую часть буффонады Евреинова, затрагивались сугубо театральные вопросы, создавалась внешняя рамка разыгрываемой пьески, тогда как сами постановки, служившие иллюстрациями к сказанному, представляли внутренние рамки в функции метатеатральности.

После классической постановки в духе Малого театра следует постановка в духе реалистического и психологического Художественного театра, озаглавленная «Жизненная постановка в духе Станиславского». Она требует ироничного комментария Чиновника: режиссер – ученик великого мастера, его диссертация посвящена Станиславскому и называется «Полупауза и пауза настроения», ее главный научный тезис – «квадрат настроения обратно пропорционален расстоянию театра от жизни»[859]. Чиновник сообщает об исследовании, предпринятом режиссером, чтобы установить место действия: используя биографический метод, режиссер приходит к выводу, что речь идет о Миргороде. По архивам был обнаружен дом, в котором жил Городничий, описаны обстановка вокруг него, особенность местного русского говора, погода, настроение. В постановке все приемы системы Станиславского преувеличены и пародированы – от психологических пауз и переживаний до мельчайших натуралистических деталей (предметы, звуки), характеризующих обстановку и персонажей.

Третья часть – «Гротескная постановка в манере Макса Рейнхардта» – пародирует эстетический эклектизм немецкого режиссера, его восприимчивость ко всем театральным стилям (и восточным, и европейским), монументальность и масштабность его театральных постановок. В истории театра Рейнхардт слыл смелым режиссером, предпринявшим попытку изменить сценические условности, расширить пространство сцены, осмыслить проникновение действия через рампу в оркестровую яму и зрительный зал, выйти в архитектурную среду и на природу[860], что ставило его в один ряд с реформаторами сцены Г. Крэгом и А. Аппиа[861]. Однако немецкий режиссер оказался где-то между натурализмом и

властно вторгаясь в художественный мир, созданный творцом, переделывает, переосмысляет эту литературную запечатленную картину мира и понуждает зрителя воспринимать произведения исключительно сообразно собственному режиссерскому видению» [Тихвинская, 1995, с. 260-261].

[857] См. подробнее: [Lacasse, 2000].

[858] [Евреинов, 1976, с. 614].

[859] [Там же, с. 617].

[860] О Рейнхардте восторженно писал в воспоминаниях С. Волконский: «Ему удалось осуществить самое, казалось бы, неосуществимое: он дал на сцене небо, глубину воздуха, бесконечность дали. В сущности, все что хотите можно изобразить на сцене при некоторой уступчивости воображения; одно до сих пор было невозможно – изобразить ничто, le neant, das Nichts. И этого достиг Рейнгардт» [Волконский, 1992, с. 88].

[861] Об А. Аппиа с большим уважением и пониманием его изобретательной силы отзывались Ж. Копо, Г. Крэг, Э. Жак-Далькроз, Ф. Жемье, а также Вс. Мейерхольд и С. Волконский (см. подробнее: [Adolphe Appia.,,1982]). В статье «К поста-

условным театром; его постановки создавали впечатление механического «соединения несоединимого», как заметил Мейерхольд[862]. Эти настроения передает и комментарий Чиновника особых поручений: «К постановке применены все излюбленные приемы великого новатора немецкой режиссуры. Цирковая планировка с лестницей, рассчитанная своей грандиозностью на театр пяти тысяч, появление действующих лиц из зрительного зала, перемещение места действия под открытое небо и т.д.»[863] Комментарий намекает на знаменитую постановку «Царя Эдипа» Софокла, осуществленную Рейнхардтом на арене цирка в Берлине в 1910 г., которую он в 1911 г. показал в Петербурге, в цирке Чинизелли.

Евреинов утрирует любовь Рейнхардта к архитектурным сооружениям на сцене, придающим его постановкам масштабность, поэтому в ремарках отмечено, что «сцена изображает передний фасад дома в новом русском стиле»; к тому же, установка Рейнхардта на то, что театральное действо – это обряд, в котором участвуют и актеры, и зрители, где нет разделения на мир сцены и мир зала, подвергается насмешке в ремарке, свидетельствующей об объединении сцены и зала: «Устанавливается трап через оркестр»[864]. Оформление сцены у Евреинова говорило о главных принципах рейнхардтовского театра, основывающихся на визуальности (архитектурные конструкции, костюмы, световые эффекты) и на слиянии сознательно изображающих (актеров) и сознательно воспринимающих изображаемое (зрители). На самом деле, Рейнхардт, так же как Евреинов, под влиянием учения Фрейда верил, что в подсознании каждого человека существует первобытный театральный инстинкт, который воздействует и на актеров, и на зрителей, и благодаря которому происходит их слияние. Правда, театральный инстинкт у Евреинова получает более развернутое значение, затрагивающее все формы жизни.

Отношение Рейнхардта к тексту в пародии Евреинова весьма интересно показано. Он переделывает гоголевский текст в стихотворный (Гофмансталь переложил его на стихи), чем Евреинов опять-таки показывает стремление немецкого режиссера совместить традиции классицистского театра и модернистского театра для себя. Приведем начальную реплику Городничего[865]:

Пусть зовусь я сивый мерин,
Пусть всю ночь мне крысы снятся,
Если мой расчет не верен.
Ревизора мне ль бояться?
Мне ль, кто хитростью чертовской
Добыл тайну всех обличий!
Я Сквозник ведь Дмухановский!

новке “Тристана и Изольды” в Мариинском театре 30 октября 1909 года» Мейерхольд писал об Аппиа и его концепции прихода к драматическому решению через музыкальную сферу; см.: [Мейерхольд, 1968, с. 146-147]. См. также статьи С. Волконского «Адольф Аппиа» (1911) и «Аппиа и Крэг» (1912) [Волконский, 2011, с. 107-116; 117-125].

[862] Мейерхольд указывает на то, что на начальном этапе творчества Рейнхардт «еще не ломал грубых сценических форм старой натуралистической техники театра», а «вносил лишь коррективы в прежние приемы режиссерской техники», однако после постановок пьес Ф. Ведекинда и М. Метерлинка, когда ожидали увидеть условный театр, оказалось, что «Рейнхардт не владеет рисунком», «не умеет создавать художественно ценные линии и углы из живых фигур», «не умеет распоряжаться движением живых фигур в связи с постижением тайны неподвижности», а именно это составляло суть условного театра. Русский режиссер подчеркивает, что «условно написанная декорация не создает еще условной сцены», и это лучше всего иллюстрируют группировки людей, которые неумело движутся по сцене, то есть так, как «в натуралистических театрах они движутся в настоящих комнатах и в натуральных пейзажах»; в заключение Мейерхольд добавил, что «изысканная простота» – задача для «режиссера условного театра» [Мейерхольд, 1968, с. 163, 165, 166]. Об отношениях между Мейерхольдом и Рейнхардтом см.: [Колязин, 1997, с. 39-55].

[863] [Евреинов, 1976, с. 624].

[864] [Там же, с. 625].

[865] [Евреинов, 1976, с. 625-626].

Я недаром городничий!
Соберутся по указу
Моему сегодня ж днем
Все чиновники, и сразу
Выход дружный мы найдем.
Их шаги уж раздаются.
Эй, ко мне, друзья, вперед!
Пусть сердца в тревоге бьются, —
Сивый мерин вас спасет.

<…>

Я собрал вас, господа,
На серьезный разговор.
Едет к нам сейчас сюда
На почтовых ревизор.

В пародии на Рейнхардта Евреинов не забывает затронуть и его восприятие Смеха: упомянутый в «Театральном разъезде» как честное, благородное, но никем не замеченное в «Ревизоре» лицо, Смех в постановке выводится аллегорически, в образе девушки и в окружении двух граций – Юмора и Сатиры, что, по-видимому, содержало намек на моралите в средневековом театре и театре Возрождения, а также – образностью – на «Аллегорию весны» Ботичелли и античные хороводы.

Тяготение Гордона Крэга и его последователей к мистико-символистским прозрениям в театре стала основой пародии «Мистериальная постановка в стиле Гордона Крэга». Уже во вступительных словах Чиновника особых поручений сообщалось об ученике Крэга, приехавшем в Россию, как когда-то сам Крэг[866], чтобы «показать плоды своих творческих дум», которые привели к тому, что действие гоголевской пьесы разыгрывается «в некоторой точке беспредельного междупланетного пространства»[867]. Сцена принимала форму жертвенника или обрядового пространства, окруженного сукном и залитого мертвенным светом. В этом пространстве и разыгрывалась апокалипсическая драма под звуки труб, органа, удары колокола, реквиема. Действующие лица представали на сцене-жертвеннике в масках или сплошь закутанные в черные плащи, напоминая о зловещих призраках. Тревожные предчувствия нагнетались голосом Городничего, размеренно напевающим мистическим голосом, между ударами колокола: «Я пригласил вас, господа… с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие…»[868]Постановка осуществлялась в духе мистических настроений старших символистов, а также драматургии тогдашнего властителя дум, Леонида Андреева (его пьес «Анатэма», «Жизнь человека» и др.), близких мировоззрению Крэга.

«Мистериальная постановка…» пародировала взгляды Крэга на театр, отменяющие физически измеряемое пространственно-временное расстояние между сценой и зрительным залом для того, чтобы ввести новую границу: в его понимании театрального искусства духовные движения драматического действия совершаются не в реальном пространстве и вре-

[866] Как известно, Г. Крэг приезжал в Россию по приглашению К.С. Станиславского для совместной работы над постановкой «Гамлета». История постановки относится к 1908-1911 гг.; премьера состоялась на сцене МХТ перед Рождеством (1911); см. подробнее: [Бачелис, 1997]. Интересная подробность о работе Крэга над постановкой во МХТ содержится в воспоминаниях А. Коонен: «Движения Гамлета, – говорил Крэг, – должны быть подобно молниям, прорезывающим сцену» [Коонен, 2003, с. 178].

[867] [Евреинов, 1976, с. 629].

[868] [Там же, с. 630].

мени, а в метафизическом Космосе и в метафизической Истории. Для Крэга сценический проем (или окно) – это не прозрачная четвертая стена, как у Станиславского, а трещина в нашем Космосе и в нашей Истории, с помощью которой – через театральные символы – нам дано предчувствовать и почувствовать потусторонний мир чистых форм, гармонии и красоты. Для Крэга поэтому идеальная постановка всегда возникает из тьмы, тишины, полного небытия: смерть уже поглотила и сцену, и зрительный зал, отменила существование мира, но вдруг сквозь тьму и абсолютное спокойствие на сцену пробивается первый луч, и под воздействием этого луча сцена оживает, раскрывая чистые, совершенные формы красоты.

Крэг утверждал, что суть драмы не в словах, а в действии, в движении, что драматургия возникла из танца, а не из поэзии. Постановка – это в первую очередь визуальное восприятие, праздник движений, форм, красок, света. Движению как сути драматического искусства Крэг подчиняет и оформление пространства, заполняя его, с одной стороны, архитектурными формами, ассоциирующимися с движением (особенно – людей), а с другой – делая сценическое пространство кинетическим, где движутся параваны и плоскости, созданные, чтобы отличаться от театральной бутафории, из мрамора, кованого железа, дерева. Пространство Крэга характеризуют лестницы, коридоры, проходы, двери, будто своеобразные каналы, управляющие светом, мельканием актеров и духовным движением действия. Перемещения больших плоскостей и тел во время отдельных явлений драматического действия – это сценическое воплощение духовного движения.

Крэг выступает за «драмы тишины», в которых тихо и торжественно должно развиваться чистое, духовное и телесное движение, освобожденное от всех банальных фраз. Место актера надлежит занять безжизненной, обезличенной сверхмарионетке[869], опустошенной, безвольной, которой руководит какой-то высший Интеллект. Такая сверхмарионетка – что-то вроде идеальной машины, полностью совпадающей с ритмом драматического действия, ни в чем не отличающейся от остальных элементов спектакля – оформления сцены, света, – подчиненных этому ритму.

Евреинов пародировал символистский театр Крэга не без оглядки на русских символистов. Возможно, права Л. Тихвинская, утверждающая, что «экзерсис» Евреинова в символистском духе «был не только пародийной стилизацией “метода Крэга”, но и заключал в себе весьма оригинальную идею <…> В то время как поэты-символисты обнаруживали живейший интерес к творчеству Гоголя, символистская режиссура прошла мимо автора “Ревизора”»[870].

Ззавершает пародию Евреинова «Кинематографическая постановка» (с подзаголовком «Глупышкин в роли Городничего»). Это своего рода крещендо всей буффонады. В «инсценировке для кинематографа» воплощены тишина и движение, игра света и тьмы как организующие начала в драматическом искусстве. Зрителю предлагается построение «Ревизора» в чисто кинематографическом духе, вроде опытов «знаменитой фирмы “Патэ”», и в стиле Макса Линдера, то есть с бесконечными трюками и фокусами, подсказанными самим Гоголем (футляр от треуголки, принимаемый за шляпу; сцена с письмом; погоня Городничихи за Городничим). В комментарии к «Кинематографической постановке» подчеркивается использование режиссером лучшего киноматериала (650 метров пленки), который сопровождается «изысканной музыкой современного репертуара»[871]. Сама постановка представляет синопсис киноминиатюры, пластично передающий экспрессивность персонажей, движение действующих лиц, чередование планов (крупного – письмо, и общего – Городничий

[869] В тексте «Актер и сверхмарионетка» Крэг пишет: «Актер должен будет уйти, а на смену ему грядет фигура неодушевленная – назовем ее сверхмарионеткой, покуда она не завоевала права называться другим, лучшим именем» [Крэг, 1988, с. 227].

[870] [Тихвинская, 1995, с. 260].

[871] [Евреинов, 1976, с. 632].

и его окружение) и быструю смену ритма действия, которые разрастаются до всеобщей погони, приводившей к трафаретной киносвалке.

В пародии на современный кинематограф Евреинов обрушивался на комические штампы раннего кино (погоня, мордобой, свалка), на типичное музыкальное сопровождение, задающее ритм жужжанию киноаппарата (в данном случае таперы играют на рояле и на скрипке), на игру актеров с сильно преувеличенной жестикуляцией. Евреинов с насмешкой относится к неизменно повторяющимся, одним и тем же комическим эффектам (спотыкание друг о друга, игра в кошки-мышки, переодевания с использованием неподходящей одежды). К фразе о том, что Городничий «надел футляр от шляпы на голову», он добавляет, намекая на популярное стихотворение «Песня последней встречи» (1911) Анны Ахматовой, что Городничий также надел «левую перчатку на правую руку и обратно»[872].

Точно так же сцена погони за Городничим в последовательности Городничиха – дочка – горничная – Держиморда должна ассоциироваться у зрителей с народной сказкой о репке.

Остается вопрос: почему Евреинов в последнем отрывке обратился к кинематографу? Видел ли он в кино новый или завершающий этап театрального искусства? Ответ дает «Театр в будущем» того же периода, где Евреинов, как никто, угадывает участь кинематографа, который, по его мнению, станут использовать в образовательных целях, у каждого будет «свой собственный театр», возникнут библиотеки-хранилища кинетофонных лент, а будущий кинетофон «явит человеческий голос», и предвещает исчезновение театра «со скопищем зрителей», чему поможет и «непременная в грядущем театрализация жизни»[873]. Однако в 1912-1913 гг. еще не было речи о кинематографе как искусстве, он служил, прежде всего, развлечением и вписывался в развлекательную культуру театров миниатюр и кабаре. Пародируя европейские комические киноприемы, Евреинов, по-видимому, хотел разоблачить дешевые кинокомедии, пользующиеся большой популярностью. Для этого он, будто рассматривая их под увеличительным стеклом, выводит бессмертных гоголевских героев упрощенными и трафаретными. Евреинов словно призывал кинематографистов показать персонажей «Ревизора», используя собственные комические средства, и тем самым с помощью живых картинок преодолеть время[874].

Отметим, что, хотя в начальную пору кинематограф в России обращался к литературным сочинениям, до постановки «Ревизора» в «Кривом зеркале» экранизаций этого произведения Гоголя не было, хотя П. Чардынин снял «Мертвые души» (1909), а А. Дранков – «Тараса Бульбу» (1909), В. Старевич – «Ночь перед Рождеством» (1913)[875].

Успех «Ревизора» в театре «Кривое зеркало» сравним разве что с «Вампукой, невестой африканской» (1908)[876]. С буффонадой «Ревизор» Евреинова «Кривое зеркало» выступало не только в Петербурге, труппа гастролировала в разных городах и даже, по приглашению императора Николая II, дала в Царском Селе спектакль для самодержца России и его семьи. Об успехе буффонады пишет сам автор в книге «В школе остроумия»[877]. Евреинов своей

---

[872] [Там же].

[873] [Евреинов, 2002, с. 294, 295]. Похожую точку зрения выскажет десятилетие спустя Д. Гриффит в работе «Кино через 100 лет» (1924), однако американский режиссер отрицает возможность говорящего кино [Гриффит, 1995].

[874] В своей книге «Pro scena sua» Евреинов писал, что кинематограф интересен своим преодолением времени, поскольку в нем возможна встреча артиста даже с будущим зрителем [Евреинов, 1915, с. 109].

[875] См. подробнее: [Великий кинемо.., 2002].

[876] Буффонада шла и в возобновленном в 1922 г. «Кривом зеркале» (сезон 1926/1927), однако театр после смерти Кугеля в 1928 г. просуществовал недолго и был закрыт в начале 1931 г. О «Вампуке» см. подробнее: [Евреинов, 1998, с. 76-112; Букс, 2011].

[877] Евреинов сообщает, что «максимальный смех» у императора вызывала последняя картина буффонады: «Царь прыскал со смеху самым заразительным образом и не мог остановить потом хохота в продолжение всего того времени, как шла пародия на кинокартины» [Евреинов, 1998, с. 338]. Евреинов также передает разговор с государем [Там же, с. 340]:– Как Вам пришла в голову эта идея? – спросил меня царь.– Очень просто, Ваше Величество! – отвечал я со сдержанной улыб-

буффонадой хотел показать, как владеет режиссерским искусством, а заодно, говоря современным языком, провести мастер-класс по истории современной театральной постановки, правда, в пародийном ключе. Одновременно на примере «Ревизора» он на практике показал, что такое театрализация и инстинкт преображения. На вызов, брошенный Евреиновым, откликнутся в послереволюционные годы постановками «Ревизора» Гостекомдрам (Государственный театр коммунистической драматургии) – спектакль «Товарищ Хлестаков» (премьера 18 декабря 1921 г.; обработка Д.П. Смолина, постановка П.И. Ильина, оформление А.А. Экстер)[878], Всеволод Мейерхольд (декабрь 1926 г.), Игорь Терентьев (первая постановка – 1927 г., в оформлении П. Филонова в Театре Дома печати; вторая – 1928 г., тоже в Доме печати, Ленинград, но без участия Филонова). «Ревизор» окажется более созвучным авангардным театральным поискам, чем символистскому театру.

Однако наиболее важной для Евреинова оказалась возможность экспериментировать, которую давал театр миниатюр; это была площадка, где можно было ставить опыты в новой драматической форме перед публикой, склонной к инновациям. Такой новизной отличалась не только пародия «Ревизор», но и пантомима-балет «Коломбина сего дня», а также монодрама «В кулисах души», разрабатывающая учение о душевной драме центрального персонажа (театральный аналог потока сознания) в согласии с теоретической работой Евреинова «Введение в монодраму».

Литература

Бачелис Т Крэг и Россия. Материалы // Диалог культур. Проблема взаимодействия русского и мирового театра XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 19-38.

Букс Н. Заметка о негритянских мотивах в драматургии русских кабаре 1910-х годов // Slavic Almanac. 2011. № 2. С. 163-169.

Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908-1919. М.: Новое Литературное обозрение, 2002.

Волконский С. Мои воспоминания: в 2 т. Т. 1: Лавры. Странствия. М.: Искусство, 1992.

Волконский С. Художественные отклики. Статьи о театре, музыке, пантомиме. М.: URSS, 2011.

Гриффит Д. Кино через 100 лет // Кинематографические записки. 1995. №28. С. 13-17.

Джурова Т. Николай Евреинов: театрализация жизни и искусства // Евреинов Н. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 5-28.

Джурова Т. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010.

Дмитриев Ю. Театральная Москва (1920-е). М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000.

Евреинов Н. Введение в монодраму. СПб.: Издание Н.И. Бутковской, 1909.

Евреинов Н. Pro scena sua. Пг.: Прометей, 1915.

Евреинов Н. Ревизор // Русская театральная пародия XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 613-632.

Евреинов Н. В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1998.

Евреинов Н. Театр для себя // Евреинов Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 115-406.

кой, – я давно уже наблюдаю, как чрезмерный произвол режиссера может… изуродовать пьесу и… мне представилось занятным показать крайности, до каких тут можно дойти....

[878] Более подробно об этом см.: [Дмитриев, 2000, с. 24-25].

Евреинов Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 31-96.

Евреинов Н. Театр у животных (о смысле театральности с биологической точки зрения) // Евреинов Н. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005а. С. 263-315.

Евреинов Н. Театротерапия // Евреинов Н. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 20056. С. 259-262.

Зноско-Боровский Е. Русский театр начала XX века. Прага: Пламя, 1925.

Казанский Б. Метод театра. Анализ системы Н.Н. Евреинова. Л.: Academia, 1925.

Колязин В. Мейерхольд и Рейнхардт // Диалог культур. Проблема взаимодействия русского и мирового театра XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 39-55.

Коонен А. Страницы жизни. М.: Кукушки, 2003.

Крэг Э. Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988.

Кугель А. Листья с дерева. Л.: Время, 1926.

Лощилов И. «Монодрама» Николая Евреинова и пьеса Александра Введенского «Елка у Ивановых» // Поэт Александр Введенский. Сб. материалов по итогам Междунар. конф. (Белград, 2004) / под ред. К. Ичин, С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2006. С. 301-331.

Максимов В. Философия театра Николая Евреинова // Евреинов Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 5-28.

Мейерхольд В. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele) (1907) // Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. I. 1891-1917. М.: Искусство, 1968. С. 162-166.

Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. I. 1891-1917. М.: Искусство, 1968.

Почепцов Г. История русской семиотики до и после 1917 года. М.: Лабиринт, 1998.

Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М.: РИК «Культура», 1995.

Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы. 1917-1945. М.: Искусство, 1983.

Чубаров И.М. От составителя // Евреинов Н. Тайные пружины искусства. Ст. по философии искусства, этике и культурологии. 1920-1950 гг. / сост. и предисл. И.М. Чубарова. М.: Ecce homo; Логос-альтера, 2004. С. 7-18.

Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994.

Adolphe Appia, 1862-1928: Actor – Space – Light. L.: John Calder, Ltd.; N.Y.: Riverrun Press, 1982.

Baikova-Poggi I La theätralite chez Evreinov et les futuristes russes // Revue des etudes slaves. T. 53: Nicolas Evreinov. Lapötre russe de la theätralite. Fase. 1. Paris: Centre detudes slaves, 1981. P. 47-57.

Evstigneeva L. Nicolas Evreinov, theoricien et philosophe du comique // Revue des etudes slaves. T. 53: Nicolas Evreinov. Lapötre russe de la theätralite. Fase. 1. Paris: Centre detudes slaves, 1981. P. 71-82.

Golub S. Le monodrame, structure de base pour letude de Nicolas Evreinov // Revue des etudes slaves. T. 53: Nicolas Evreinov. Lapötre russe de la theätralite. Fase. 1. Paris: Centre detudes slaves, 1981. P. 15-26.

Lacasse G. Le bonimenteur de vues animees. Le cinema «muet» entre tradition et modernite. Quebec; Paris: Nota Bene; Meridiens Klincksieck, 2000.

Solivetti C. Commedia dellarte in Russia e Konstantin Miklasevskij // Miklasevskij K. La commedia dellarte o il teatro die commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII con un saggio di Carla Solivetti. Venezia: Marsilio Editori, 1981. P. 119-193.

© Ичин К., 2017

Творчество сатириконцев и русская эстрада

Елена Брызгалова

История журнала «Сатирикон» (с 1913 г.– «Новый Сатирикон») и творчество сатириконцев не раз становились предметом изучения в литературоведении[879]. Но каждый раз, обращаясь к материалу, понимаешь, что открываются новые перспективы и обнаруживаются новые темы, требующие осмысления. Одной из таких тем представляется органичная связь между русской эстрадой, которая в предреволюционное десятилетие активно развивалась, и творчеством талантливых поэтов и прозаиков, сотрудничавших в журнале.

Как известно, эстрада принадлежит к массовым видам искусства и имеет много общего (особенно ее разговорные жанры) с театром, хотя в последние годы активно формируется отдельная наука – эстрадоведение (судя по защищенным диссертациям), представители которой утверждают, что, несмотря на несомненное сходство, театральное и эстрадное представления отличаются друг от друга. Не будем углубляться в теорию данного предмета, отметим лишь (применительно к теме данной работы), что эстрада как вид искусства обладает собственными уникальными характеристиками, такими как легкость, общедоступность, динамизм, особые формы коммуникативности.

И если с этой позиции взглянуть на творчество сатириконцев, то оказывается, что оно очень близко именно к эстраде. Не случайно редакция журнала ездила по городам с выступлениями перед публикой. О популярности этих выступлений свидетельствует тот факт, что некие мошенники в провинции выдавали себя за А.Т. Аверченко и сотрудников его редакции и за деньги читали с эстрады уже опубликованные рассказы и стихотворения, что, естественно, вызывало негодование публики, которая писала в журнал возмущенные письма. В журнале поэтому появилось объявление, что редакция не планирует подобных поездок и всякий, выдающий себя за Аверченко – самозванец[880].

И журнал «Сатирикон», и русская эстрада, которая во многом формировалась именно в предреволюционное десятилетие, принадлежали к массовой культуре – явлению, тогда еще лишенному того негативного смысла, который в этот термин вкладывают сегодня. Отсюда, наверное, и очевидные сходства в использовании приемов и художественных средств воздействия на публику.

В то же время сатириконские произведения очень легко, прямо-таки органично, «перекладываются» на язык эстрады, «произносятся», разыгрываются, превращаются в эстрадные номера. Не случайно многие сатириконцы, и в частности Тэффи, А.Т. Аверченко, Осип Дымов, собственные рассказы с легкостью превращали в пьесы для театров миниатюр, минимально изменяя содержание. Например, рассказ «Ниночка» (1910) и одноименная пьеса Аверченко в основном отличаются друг от друга фамилией одного из героев – студента, к которому девушка приходит, чтобы пожаловаться на приставания мужчин. В рассказе он назван Ихневмоновым, а в пьесе – Куницыным. Причина изменения очевидна: попробуйте произнести фамилию Ихневмонов – и необходимость в объяснениях отпадает. Зато фамилия Двуутробников, запомнившаяся читателю по рассказу «Мужчины» (1912), встречается и в нескольких пьесах разных лет («Новогодняя пасха» (1911), «Родственная кровь» (1912), «Конец любви» (1911), «Трудный случай» (1914) и др.), причем все Двуутробниковы обнаруживают сходные черты: это молодые люди невеликого ума, обитатели мебли-

[879] См., например: [Евстигнеева, 1968; Спиридонова (Евстигнеева), 1977; Спиридонова, 1999; Брызгалова, 2006].

[880] См. подробнее: [Мазнин, 2006].

рованных комнат, склонные к интрижкам и попадающие в силу этого в несколько «щекотливые» ситуации.

Тесная связь творчества сатириконцев с эстрадой определяется еще и тем, что самым, наверное, ярким явлением эстрады предреволюционного десятилетия были театры миниатюр, которые, по свидетельству Л.И. Тихвинской, самого авторитетного специалиста по данному вопросу, «с молниеносной быстротой распространились по всей России. В 1912 г. только в Москве и Петербурге одновременно поднимали занавес около 125 кабаре и театров миниатюр»[881]. Многие сатириконцы активно писали для театров миниатюр, а Аверченко, Потёмкин и Тэффи, можно сказать, стояли у истоков этого явления в России.

Известно, что первые театры – «Летучая мышь» Н.Ф. Валиева в Москве[882], «Кривое зеркало» А.Р. Кугеля и З.В. Холмской и «Лукоморье» В.Э. Мейерхольда в Петербурге[883] – начали свою работу почти одновременно, в 1908 г., а «Кривое зеркало» и «Лукоморье» – с разницей в несколько часов («Лукоморью» было предписано осуществлять свои представления с 8 часов вечера до 12, а «Кривому зеркалу» – с 12 до 3 часов ночи) и в одном месте – в особняке Н. Юсупова на Литейном проспекте. А. Аверченко входил в «театральный комитет» «Лукоморья», а Тэффи – в число «литературных сотрудников» театра «Кривое зеркало», ее пародийная пьеса «Любовь в веках» (1908) была поставлена на первом представлении. В провалившихся двух представлениях театра Мейерхольда участвовали пьесы П.П. Потёмкина «Петрушка» (1908) и написанная совместно с К.Э. Гибшманом «Блэк-энд-Уайт, или Негритянская трагедия» (1908).

Кстати говоря, провал «Лукоморья» и триумф «Кривого зеркала», на наш взгляд, подтверждают рассуждения эстрадоведов об уникальности эстрады как особого вида искусства. Изначально всем казалось, что успех «Лукоморья» предрешен, так как в реализации проекта участвовали очень известные и признанные таланты (актеры, литераторы, художники). Но ожидания не оправдались: представление Мейерхольда провалилось, а кривозеркальское вызвало восторг публики. Вот что по этому поводу писала Д.Н. Войновская: «<…> Разница между театрами-кабаре и тем предприятием, которое затеял Мейерхольд, обнаружилась сразу. В постановке Мейерхольда все, включая манеру актеров, их интонации, тембр голосов, жестикуляцию, было жестко зафиксировано и не могло меняться согласно желаниям артистов, учитывающих реакцию публики. Актерский состав “Лукоморья” был весьма силен <…>, но премьера провалилась, как и последовавшая за ней вторая программа. Кабаретная сцена ждала от артистов более дерзкого и раскрепощенного поведения, самоуверенности, способности легко адаптироваться к предлагаемым обстоятельствам, вести разговор с публикой на особом художественном языке»[884]. Другими словами, *театральность* постановки Мейерхольда вступила в противоречие с *эстрадными* ожиданиями публики. И изысканные театральные начинания оказались невостребованными.

Оставим в стороне рассуждения о театре миниатюр и театре кабаре как явлениях театрального искусства и культурной жизни России тех лет[885] и не будем касаться истории «кабаретной» драматургии А.Т. Аверченко, Тэффи, Осипа Дымова и П.П. Потёмкина, отослав интересующихся к предыдущим работам[886]. Остановимся на тех приемах, использование которых роднит сатириконцев с эстрадой и позволяет говорить об их художественной и эстетической близости.

---

[881] [Тихвинская, 2005, с. 6].

[882] См. подробнее: [Эфрос, 1918].

[883] См. подробнее: [Кугель, 1926].

[884] [Войновская, 2012].

[885] См. подробнее: [Биккулова, 2010].

[886] [Брызгалова, 2004].

По общему мнению эстрадоведов, *живое слово*, звучащее с эстрады, играет роль в установлении особых коммуникативных отношений между актером и зрителем[887]. Природа этих отношений специфична, так как основана на целом ряде параметров. Зритель идет на эстрадное представление за развлечением, за смехом, поэтому ему должно быть интересно – скука для эстрады губительна. Особое мастерство артиста заключается в том, чтобы в легком и доступном по форме представлении, развлекая, в то же время заставить зрителя (пусть и неосознанно) задуматься о чем-то важном, что-то изменить в себе, а не просто повеселиться в течение полутора или двух часов. Несмотря на явную близость к театру, на эстраде сформировался собственный художественный язык.

Природа эстрадного смеха, как нам представляется, всегда основана на превосходстве зрителя над персонажем: зритель смеется, потому что он умнее персонажа, потому что его мир многограннее и многомернее, потому что ему очевидно то, чего не понимает и не видит герой. Причем в эстрадном произведении этот принцип настолько бесспорен, что не допускает разных толкований. Восприятие персонажа всегда основано на двойственном видении им самим и зрителем происходящего на сцене. Автор в таком произведении должен очень четко расставить акценты, потому что у него просто нет времени ни на тонкую психологическую обрисовку, ни на намеки и нюансы – эстрада не терпит длиннот: зрителя не интересует ни богатство характера героя, ни психологическое мастерство автора в изображении его противоречивости.

Характер на эстраде подчиняется в той или иной степени комической ситуации, он заострен в каких-то ключевых моментах, которые и вызывают смех. У Аверченко характеры подчинены ситуации и раскрываются настолько, насколько это нужно для изображения картины действия. У Тэффи выстраиваются иные взаимоотношения. Конечно, характер героя изначально обусловлен ситуацией, тем более что небольшой объем пьесы не позволяет представить сложные человеческие типы и раскрыть их во всей полноте и противоречивости. Но при этом личность человека интересна автору сама по себе, а не в связи с разыгрываемой ситуацией.

Так, в пьесе «Небольшой талант» (1913) Тэффи сюжет держится на подмене понятий «играть на сцене» и «играть в карты». Действие происходит в театральном клубе, где есть столовая с игральным залом, поэтому молодой человек Гуртовкин, мечтающий об актерской славе и ищущий покровительства в театральном мире, и не может разобраться, какую игру ему предлагает известный актер Мечталин. Зрителю сразу же ясно, что Гуртовкина обманут, оставив без денег, но интересно следить за тем, как раскрывается его личность, как в этом процессе представлены две дамы, роль которых сведена к нескольким фразам и постоянному «вытиранию пудры с носов»[888], и, наконец, как воплощается в личности персонажа изначальная характеристика, данная автором в афише: «Провинциальный тип не то парикмахера, не то приказчика парфюмерного магазина»[889]. Именно в этом ключе и развивается характер персонажа. Думается, что в узнаваемости героя и кроется секрет успеха эстрадного произведения. Зритель должен разглядеть в персонаже нечто знакомое, и тогда он с удовольствием посмеется над обманутым простаком. Характер героя, с одной стороны, индивидуален, наделен уникальными черточками и словечками, но с другой – вполне узнаваем. Все это проявляется в первой же развернутой реплике Гуртовкина. Герой приходит в театральный клуб, надеясь встретить там известного актера Мечталина и заручиться его поддержкой при устройстве в театр. При первом знакомстве со знаменитостью Гуртовкин в восторге

[887] [Смирнова, 2011].

[888] [Тэффи, 1913, с. 1].

[889] [Там же].

восклицает, «хватаясь за сердце»: «Ой, Боже мой! Это уже и они?»[890] Последующие фразы становятся иллюстрацией к первоначальной характеристике: «Разрешите одолжиться пятью минутами вашего внимания к моей скромной фигуре. Я вас так жаждал»[891].

Открытый комизм речи героя – одна из констант эстрадного разговорного жанра. Сатириконцы мастерски использовали этот прием и в пьесах, и в рассказах. Рассказ «Страшный человек» (1909) Аверченко подтверждает это. «Помощник счетовода» Химиков, вообразивший себя благородным разбойником, изъясняется на манер бульварных романов, но ему кажется, что очень благородно. К «девице без определенных занятий»[892] Полине Козловой он обращается со словами: «Грациозная шалунья! Резвящаяся сирота!»[893]Его соперник в борьбе за благосклонность «записной девицы», лакей, произносит, желая произвести впечатление на нее, следущее: «Не вносите аккорда в диссонанс нашей мимолетной встречи. Позвольте вам быть проводимой мной»[894].

У Тэффи в пьесе «Брошечка» (1913) герой, пытаясь наладить отношения с женой, узнавшей о его измене, кричит: «Я знаю – я свинья, но ведь и свинья имеет право прижаться к любимой женщине в минуту скорби!»[895] Саша Черный в эмигрантской пьесе «Третейский суд (Шутка в одном действии)» (1927) приводит такие высказывания героя: «Спрячешься в можжевельнике и сидишь там, как камень в печени»; «Лежу я, как тихий ангел, мирно и интеллигентно в гамаке…»[896] А в поздней пьесе Тэффи «Ничего подобного» (1939) герой-эмигрант по фамилии Буковайло говорит о своей жене: «Моя жена, вы знаете, она баронесса, она не может есть всякую дрянь»[897]. Сама же «баронесса», названная в афише «густопровинциальной», говорит, демонстрируя одновременно и светскость, и образованность: «Неужели вы не способны на яркое чувство, перед которым *рухают* все препоны?» (Курсив мой. – *Е. Б.)*[898] Таким образом, герой сам, что называется, расписывается в собственной глупости и является одновременно и источником смеха, и объектом осмеяния для зрителя.

В основе эстрадного монолога или пьесы всегда лежит *случай*, происшествие, которое при всей условности и гиперболизированности типично. Это позволяет автору апеллировать к читательской памяти и одновременно нарушать устоявшиеся схемы, добавляя в изображение парадоксальность, гипертрофируя реальность и т.д. Так, на эстраде в качестве прецедентных текстов используются анекдоты, известные всем. Анекдот берется за основу, а дальше автор либо следует его логике, либо отталкивается от нее, выстраивая на этом фундаменте собственное здание. Не будем касаться теории анекдота[899], обратимся к конкретным примерам и посмотрим, как авторы-сатириконцы работали с анекдотом. У Аверченко часто общеизвестный анекдотический сюжет переосмысливается и дает возможность для новой интерпретации. Классический анекдот о том, как муж возвращается из командировки и застает у жены любовника, наверное, даже в 1910-е годы уже не смешил никого, но тем не менее был положен в основу рассказа и пьесы Аверченко «Трудный случай» (1913) (заметим, что одна из поздних пьес Н.Н. Евреинова называется «Муж, жена и любовник» (1934)[900]. В ней все тот же анекдот становится основой нескольких импровизаций на заданную тему).

---

[890] [Тэффи, 1913, с. 2].

[891] [Там же].

[892] [Аверченко, 1985, с. 55].

[893] [Там же, с. 57].

[894] [Аверченко, 1985, с. 56].

[895] [Тэффи, 1913, с. 111].

[896] [Черный, 2000, с. 227, 228].

[897] РГАЛИ. Ф. 982 (Евреинов Н.Н.). Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 9.

[898] Там же. Л. 21.

[899] См. подробнее: [Курганов, 1997].

[900] РГАЛИ. Ф. 982 (Евреинов Н.Н.). Оп. 2. Ед. хр. 8. 14 л.

У Аверченко в «Трудном случае» действие ограничивается очень коротким периодом времени: муж неожиданно возвращается домой, любовник убегает через черный ход и забывает шляпу-котелок, жена разыгрывает целую историю, чтобы объяснить присутствие мужского головного убора, а в конце виноватым объявляется муж. Типичная анекдотическая ситуация, которой сложно было привлечь внимание зрителя. Но банальность ситуации не делает произведение неинтересным. Почему? Потому что смысл пьесы оказывается гораздо глубже, чем может показаться на первый взгляд. Основная тема сообщается еще до появления мужа на сцене, в диалоге Александры Павловны с Двуутробниковым о том, что в газете помещена статья о необходимости дать женщинам равные с мужчинами права. Молодой человек разглагольствует о невозможности подобного: место женщины четко определено в подчинении мужчине. Снисходительный тон и самодовольство определяют позицию героя и выражают общепринятое мнение. Опровержение его и составляет истинную тему пьесы, а анекдот дает автору возможность доказать неправоту устоявшихся взглядов. Смысл произведения в том, что женщины и так давно управляют мужчинами, не дожидаясь введения равных социальных прав. Это становится очевидным к финалу и постепенно проявляется по ходу действия.

Героиня пытается объяснить мужу присутствие шляпы и рассказывает выдуманную историю о подруге, надевшей мужскую шляпу, чтобы продемонстрировать свою независимость. Она втягивает мужчину в обсуждение женских прав, упоминая о статье, о которой говорилось в начале пьесы: «А? Ты подумай! Как нам равняться с вами, мужчинами. Разве можно? Вот ты, например… Умный, красивый… В лице что-то такое гордое… Орлиное что-то»[901]. Эти слова откровенно противоречат внешнему виду героя: «Пожилой, добродушный, лысый»[902]. В результате вопрос о женских правах разрешается сам собой. Таким образом, анекдотическая ситуация, положенная в основу действия, сама становится отправной точкой для дальнейшего развития сюжета.

Интертекстуальность как одно из художественных средств, используемых на эстраде и в творчестве сатириконцев, заслуживает отдельного разговора. Остановимся вскользь на пародировании и лишь упомянем о мастерстве Дон-Аминадо в этом плане. Он спародировал кинофильм, придав ему черты мелодрамы. Небольшой рассказ, предназначенный для эстрады, называется «Фильм из русской жизни» (1926). Псевдорусский антураж пародирует ряд немых кинолент 1920-х годов, в которых накал страстей переплетается с бульварными сюжетными ходами: «Блестящий капитан Александр-Марфа Васильевич влюблен в прекрасную молодую графиню Гоготски, единственную дочь старого графа Гоготски»[903].

Начиная издание журнала «Сатирикон» в 1908 г., Аверченко от имени редакции писал во вступительной статье, что избирает в качестве образца «розовощекий» американский смех, не отягощенный ни излишней горечью, ни тонким психологизмом. Этот смех оказался сродни эстрадному, был востребован публикой и сохраняет свое очарование до сих пор. Некоторые приемы комического, придуманные писателями той эпохи, встречаются и сегодня, причем выдаются за находки нашего времени. Например, мнимый перевод с будто бы иностранного языка (а на самом деле простой набор непонятных слов) впервые был использован П. Потёмкиным и К. Гибшманом (которого, кстати, считают вторым русским конферансье после Н. Балиева) в пьесе «Блэк-энд-уайт, или Негритянская трагедия». Потёмкин уже в эмиграции, в статье «Доктор Даппертутто» (1924), писал, что вся роль переводчика придумана Гибшманом, который ее и сыграл блестяще.

[901] [Аверченко, 1914, с. 8].

[902] [Там же, с. 5].

[903] [Дон-Аминадо, 1994, с. 356].

Итак, эстрада 1908-1917 гг. во многом развивалась и благодаря участию в этом процессе талантливых и остроумных литераторов-сатириконцев.

Литература

Аверченко А. Бенгальские огни: Пьесы и водевили. Театральная библиотека «Нового Сатирикона». Т. 4. СПб.: Нов. Сатирикон, 1914.

Аверченко А.Т. Избранные рассказы. М.: Советская Россия, 1985.

Биккулова И.А. Феномен русской культуры Серебряного века: уч. пособие. М.: Флинта, 2010.

Брызгалова Е.Н. Лирическая сатира в драматургии Серебряного века. Тверь: Золотая буква, 2004.

Брызгалова Е. Творчество сатириконцев в литературной парадигме Серебряного века. Тверь: Издатель А. Ушаков, 2006.

Войновская Д.Н. Актер в театре Мейерхольда. Формирование педагогических принципов В.Э. Мейерхольда в условиях его режиссерского метода (1902-1917 гг.): дис. … канд. искусствовед. М.: ГИТИС, 2012 [Электронный ресурс]. <http://gitis.net/rus/postgraduate/notices/v/ voynovskaya_auto.shtml> (последнее обращение: 2013. 12 июля).

Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. М.: ТЕРРА, 1994.

Евстигнеева Л.А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М.: Наука, 1968.

Кугель А.Р. (Homo Novus). Листья с дерева. Воспоминания. Л.: Время, 1926.

Курганов Е.Я. Анекдот как жанр. СПб.: Академический проект, 1997.

Мазнин И. «Сатирикон» и сатириконцы, или Волшебный алкоголь // «Сатирикон» и сатириконцы. Антология сатиры и юмора России XX в. Т. 3. М.: ЭКСМО, 2006. С. 16-22.

Смирнова М.В. Художественная специфика слова в разговорных жанрах эстрады. Стратегия речевого обучения артистов и режиссеров эстрады: дис.... канд. искусствовед. СПб.: СП6ГАТИ, 2011.

Спиридонова (*Евстигнеева*) *Л.А.* Русская сатирическая литература начала XX в. М.: Наука, 1977.

Спиридонова Л.А. Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья. М.: Наследие, 1999.

Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917 гг. М.: Молодая гвардия, 2005.

Тэффи. Восемь миниатюр. СПб.: Издание М.Г. Корнфельда, 1913 (Театральная библиотека «Сатирикона»).

Черный С. Улыбки и гримасы. Избранное: в 2 т. Т. 2: Рассказы. М.: Локид-Пресс, 2000.

Эфрос Н.Е. Театр «Летучая Мышь» Н.Ф. Балиева. М.: Солнце России, 1918.

© Брызгалова Е.Н., 2017

Владислав Ходасевич и писатели его круга в театре миниатюр «Летучая мышь»

Валерий Шубинский

Особенностью биографии В.Ф. Ходасевича было то, что он – пожалуй, единственный из больших поэтов Серебряного века – с юности и до самой смерти вел образ жизни литератора-профессионала. За исключением короткого периода брака с М.Э. Рындиной (1905-1907) он никогда не имел семейных доходов, избавлявших его от необходимости зарабатывать на жизнь, не имел и внелитературной профессии. Это обусловило широту его литературных занятий, часто лишь косвенно связанных с основным творчеством. В 1910-е годы, накануне революции, источником заработка для Ходасевича были, во-первых, переводы польской и (в меньшей степени) французской прозы. Главным покупателем этих переводов было издательство «Польза», для которого Ходасевич выполнял и другие литературные работы (составление антологий и проч.). Вторым источником дохода было сотрудничество в различных газетах и журналах в качестве литературного критика и обозревателя. Наконец, третьим источником литературного заработка стала работа в качестве сценариста в театре миниатюр «Летучая мышь». О ней и пойдет речь.

О работе Ходасевича-критика известно достаточно много, его предреволюционные статьи собраны, переизданы, откомментированы. Работа Ходасевича-переводчика тоже хорошо документирована и не содержит особых тайн. Совершенно иначе обстоит дело с сотрудничеством в «Летучей мыши». Сами тексты за одним (хотя очень важным) исключением не напечатаны и не сохранились. Ни в одном из автобиографических эссе Ходасевича театр «Летучая мышь» не упомянут (тоже за единственным исключением, о котором ниже). Достаточно редки упоминания о нем в письмах. Создается впечатление, что поэт почти стыдился этой работы.

Между тем у нас есть возможность оценить ее масштабы. В приходно-расходных записях Ходасевича[904] указаны суммы, полученные им в разных местах, в том числе в «Летучей мыши». В течение января – сентября 1913 г. поэтом было получено там 250 руб., а за последние три месяца года – уже 728. В январе – сентябре 1914 г. получено 501 руб. 10 коп., а с сентября 1914 по сентябрь 1915 г. – 1040 руб. Общий литературный заработок Ходасевича за этот год составил 2135 руб. Таким образом, половиной тех денег, которые приносило ему перо, поэт был обязан театру миниатюр. Примечательно и еще одно обстоятельство: деньги эти выплачивались маленькими порциями, по 10, 25, 50, самое большее – по 100 руб.

Что же представляла собой «Летучая мышь»?

В 1908-1917 гг. кабаре и театры миниатюр в Петербурге и Москве переживали бурный расцвет. Природа их успеха была противоречивой. С одной стороны, многочисленные театры миниатюр с короткими спектаклями (зачастую в несколько сеансов) и отсутствием обычного театрального «ритуала» стали – наряду с кинематографом – модным развлечением для смешанной и не всегда взыскательной городской публики. С другой стороны, возникали полузакрытые артистические театры-кабаре, предназначенные для людей искусства, для «посвященных». Коммерческие соображения заставляли организаторов таких кабаре допускать в них и стороннюю публику, тех, кого в петербургской «Бродячей собаке», например, называли «фармацевтами». За ощущение интимной причастности к миру «богемы» обыватель готов был платить немалые деньги. Но это зачастую предопределяло эволюцию таких

[904] РГАЛИ. Ф. 537 (Ходасевич В.Ф.). Оп. 1. Ед. хр. 114. Л. 1-4.

театров, постепенно превращавшихся из полузакрытых кабаре в обычные общедоступные театры миниатюр, хотя и значительно более высокого эстетического качества. Типичный пример – возникновение вместо той же «Бродячей собаки» «Привала комедиантов».

В этом смысле история «Летучей мыши» была чрезвычайно типична. Театр возник в 1908 г. как «домашнее» кабаре Московского Художественного театра. Основатель «Летучей мыши», Никита Федорович Валиев (Мктрич Асвадурович Валян), происходил из ростовских армян и был родственником известных предпринимателей Тарасовых. С одним из представителей этой семьи, Николаем

Лазаревичем Тарасовым, Балиев был очень дружен и даже снимал общую квартиру. С 1906 г., до самоубийства в 1910 г., Тарасов был одним из главных спонсоров Художественного театра. По его протекции Балиев стал секретарем В.И. Немировича-Данченко, а затем и вышел на сцену. Однако в число ведущих актеров Художественного театра войти ему не удалось: эскцентрический характер его дарования плохо соответствовал принципам школы Станиславского. Балиев исполнял, как правило, роли второго плана, в которых стремился привлечь к себе внимание эффектными трюками, что, естественно, нарушало ансамбль. Кабаре, основанное при финансовом и организационном содействии Тарасова, стало настоящим делом Балиева.

Кабаре с названием «Летучая мышь» уже существовало в Вене. Автор одной из первых статей о театре прямо говорит о том, что «Н.Ф. Балиев решил перенести на русскую почву тот изящный вид смеха, которым славится на весь мир венское кабаре “Летучая мышь”»[905]. Балиеву приходилось по суду отстаивать право на название в споре с конкурентами, ссылавшимися на то, что и сам актер Художественного театра воспользовался чужим именем[906]. Встречающиеся в популярной литературе легенды о том, что из подвала дома Перцова на набережной Москва-реки (в котором с 5 октября 1908 г.[907] находилось кабаре), при появлении осматривавших его Тарасова и Балиева вылетел нетопырь, не соответствуют действительности.

Изначально «Летучая мышь» открывалась в полночь, после спектаклей, и предназначалась только для актеров (прежде всего, актеров Художественного театра). Предполагалось, что это будет место отдыха жрецов Мельпомены, «еще более недоступное простым смертным, чем сцена»[908]. В основе идеи специально артистического кабаре лежала мысль о том, что публика не должна «видеть Гамлетов и Чацких в будничной обстановке»[909]. Учредители кабаре, ведущие актеры МХТ, «разработали сложнейшую систему баллотировки для “посторонних”, которые могли быть включены в члены кружка только единогласным избранием»[910].

Если на спектаклях МХТ господствовал принцип «четвертой стены», то в «Летучей мыши» начальной поры публика и актеры были единым целым. «Гранды» Художественного и других театров выступали в несвойственных для себя амплуа. Станиславский показывал простенькие фокусы, Книппер изображала шансонетку, Шаляпин, Качалов и Сулержицкий – цирковых борцов. Иерархия, отделявшая их от рядовых актеров, разрушалась. Виртуозный конферанс Валиева объединял представление. Многие его шутки предназначались для «своего круга», понимавшего их с полуслова. «Стоило сдвинуть брови, как Станиславский,

[905] [Шебуев, 1913, с. 6].

[906] См. подробнее: [Без подписи, 19136, с. 6].

[907] Кабаре открылось 29 февраля 1908 г. – в Касьянов день; первые месяцы оно действовало прямо в МХТ.

[908] [Шебуев, 1913, с. 6].

[909] [Эфрос, 1918, с. 10].

[910] [Тихвинская, 2005, с. 22].

или оскалить зубы, как Вишневский, или повести плечом, как Москвин, или сделать рукой жест, как Артем, и аудитория сразу же понимала, о ком идет речь»[911].

Основным жанром кабаре естественно стала театральная пародия, относившаяся не только к сценической рутине. Объектом почтительного пародирования и травестирования были и спектакли Художественного театра, причем зачастую пародия шла непосредственно после спектакля, иногда – в вечер премьеры. Пародировались «Братья Карамазовы», «Синяя птица», в которой Валиев играл Хлеб (Тильтиль и Митиль – Станиславский и Немирович-Данченко – отправлялись на поиски истинно современного театра), «Анатэма», «Гамлет». Как указывает Л.И. Тихвинская, в этих пародиях часто находили разрядку внутренние конфликты МХТ, недовольство актеров, воспитанных на чеховской драматургии, новыми экспериментами режиссеров.

Однако «натиск публики на “Летучую мышь” делался все сильнее. И уже легко было угадать, что ей не устоять перед этим натиском, что ее интимность – обреченная»[912]. В 1910 г. театр начинает выпускать контрамарки, в ограниченном количестве и по очень высокой цене (10-25 руб.). В следующем году рецензент с горечью отмечал, что «лучшие места заняты представителями коммерческих фирм Москвы»[913]. При этом ведущие актеры Художественного театра перестали принимать участие в представлениях и даже присутствовать на них. Во многом переходу на коммерческие рельсы способствовала смерть Тарасова, который был не только меценатом, но и – вместе с Валиевым – основным сценаристом кабаре на первом этапе его существования.

Сохранение кабаре в прежнем виде более не имело смысла, и с начала сезона 1912 г. Валиев делает решительный шаг: уходит из Художественного театра и набирает собственную труппу. Еще в 1910 г. «Летучая мышь» переехала в Милютинский переулок (д. 16), а в 1915 г. – в подвал дома Нирнзее в Большом Гнездниковском переулке. В этом 11-этажном доме снимали квартиры главным образом состоятельные и бессемейные коммерческие служащие и лица свободных профессий.

На первых порах Валиев пытался совмещать открытый театр с полузакрытым артистическим кабаре. По крайней мере первые два сезона существовала система «абонементов» исключительно для актеров и близких к театру людей, с особым, усложненным репертуаром, но, по-видимому, эта практика не оправдала себя и была свернута.

Столкнувшись с новой, с каждым годом все более буржуазной и далекой от мира богемы, аудиторией[914], Валиев стремился создавать ощущение «интимности», прежде возникавшее стихийно, с помощью особых приемов. Входящего в театр встречал плакат: «Все между собою считаются знакомыми». Но главным приемом Балиева было превращение зрителей в участников «интерактивного» представления. Конферансье заставлял их петь, изображать «войну», по бумажке повторять нелепую скороговорку. (В афишах, собственно, так и было написано: «Конферанс: Валиев и публика».) Изредка имели место и провокация, эпатаж.

Тем не менее с каждым годом эти игры становились все более натянутыми, роль конферансье в представлении ослабевала, возникала «четвертая стена» между публикой и сценой. Начало спектаклей становится все более ранним (23.30, затем – 21.30), а с 1917 г. Балиев убирает столики и устраивает обычный зрительный зал, с рядами кресел и сценой. При этом, скажем, Эфрос, считавший «промежуточный» период слишком затянувшимся, хвалит

---

[911] [Шебуев, 1913, с. 9].

[912] [Эфрос, 1918, с. 32].

[913] [Без подписи, 1911, с. 7].

[914] От непритязательной аудитории уличных театров «Летучую мышь» защищала по-прежнему высокая цена билета – 5 руб., а с 1914 г. – 12 руб.

Балиева за то, что тот двигается «от полуинтимности к безинтимности, восполняя убыль уюта полноценными художественными достижениями и разнообразным содержанием»[915]. Это «разнообразное содержание» предусматривало, прежде всего, радикальное обновление и расширение репертуара.

Обычно один театральный вечер состоял примерно из 15 номеров – то юмористических, то изящно-эстетских, то наивносентиментальных. Многие из них были перенесены из «старой» «Летучей мыши»[916]. Среди них были, например, «Случай из жизни Наполеона» Тарасова – абсурдистская юмореска в духе Козьмы Пруткова или виртуозно поставленный в 1911 г. молодым Евгением Вахтанговым «Парад деревянных солдатиков». Некоторые носили чисто музыкальный («Серенада четырех кавалеров» Бородина, «Русская песня. Оживший лубок») или театрально-пародийный («Росмунда, сентиментальная трагедия, 5 актов за 53 секунды»), или декоративный (воспроизведение сценическими средствами картины Малявина «Вихрь») характер. В других использовался старый литературный материал («Как хороши, как свежи были розы», мелодекламация по стихотворению в прозе И.С. Тургенева, и тут же – «Немецкая баллада» Козьмы Пруткова). Однако с первых шагов в Милютинском переулке Балиев начинает активно устанавливать контакты с писателями.

Хотя В. Чудновский, нерасположенный к театру Балиева, не без ехидства отмечал, что «решительно похвалить “Летучую мышь” можно за одно вытекающее из сути дела достоинство: здесь не ставят пьес, требующих большой, настоящей игры, превышающей силы исполнителей»[917], и хотя отчасти он, конечно, был прав, тем не менее в заданных жанром узких рамках основатель «Летучей мыши» стремился обеспечить максимально высокий уровень драматургического материала. Другое дело, что путь, которым Балиев пытался решить эту задачу, был противоречив. Как человек, далекий от мира литературы, Балиев обращался, прежде всего, к модным, известным широкой аудитории писателям (Максим Горький, Леонид Андреев и др.). Его обращение не осталось безответным: Горький дал «Летучей мыши» свою раннюю пьесу «Дети» и обещал что-то написать специально для театра (это обещание осталось невыполненным). Андреев, предоставивший Балиеву свою пьесу «Старый граф», присутствовал в репертуаре «Летучей мыши» в качестве не только автора, но и персонажа: пародия на пьесу Андреева «Елена Ивановна», героиня которой запуталась в своих отношениях с возлюбленными, иронически изображала метания Андреева-драматурга между разными театрами. С самого начала в репертуар «Летучей мыши» вошло «Еврейское счастье» другого прозаика-реалиста из круга общества «Знание», москвича Семена Юшкевича. Монолог старой еврейки с большим успехом исполнял одетый в женское платье актер Б. Борисов.

Впоследствии Ходасевича связали с Горьким, как известно, несколько лет дружбы и тесного литературного сотрудничества, а творчеству Юшкевича поэт посвятил в 1927 г. большую статью (предисловие к его «Посмертным произведениям»). Однако в 1910-е годы у Ходасевича было мало общего с этими писателями.

Модернисты в большей степени были представлены среди авторов «Летучей мыши». Из петербургских писателей это, в частности, Федор Сологуб. В репертуаре «Летучей мыши» была инсценировка его стихотворения «Заря-заряница». Закономерно в круг авторов балиевского театра вошел и Михаил Кузмин, который вообще в 1910-е годы много писал для кабаре и театров миниатюр. Хотя это сочинительство было в основном продиктовано соображениями заработка, оно соответствовало складу дарования поэта и его художественным

[915] [Эфрос, 1918, с. 45]

[916] См., например, афишу представления 23 марта 1913 г., хранящуюся в фондах Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (Отдел афиш. ГИК 773/107).

[917] [Чудновский, 1913, с. 56].

интересам. В «Летучей мыши» в сезон 1912/1913 гг. в обработке Кузмина шел старинный водевиль «Муж, вор и любовник, каких мало»; в следующем сезоне его оригинальная пьеса – «Алиса, которая боялась мышей» одновременно поставленная и в петербургском Интимном Литейном театре. К сезону 1915/1916 гг. Кузмин пишет специально для Балиева пьесу «Фея, Фагот и машинист»[918]. Наконец, в 1917-1918 гг. в театре шла его пьеса «Рыцарь, который проиграл свою жену черту». Петр Потёмкин тоже был признанным «поэтом кабаре»; его сценка «Птичий двор» («построенная на параллелях между названиями вин и характерными для тех или иных животных звуками»[919]) имела успех на сцене «Летучей мыши».

Теперь перейдем к московским модернистам, почти с каждым из которых Ходасевича связывали в 1910-е годы определенные и часто интенсивные личные и творческие отношения.

Начать, видимо, следует с Валерия Брюсова, дружба-вражда с которым сыграла в жизни Ходасевича важную роль. В 1913 г. Брюсовым была выполнена для «Летучей мыши» инсценировка пушкинских «Египетских ночей»; вероятно, не повести с ее слишком сложным для театра миниатюр сюжетом, а существующего в трех вариантах незаконченного стихотворения «Клеопатра». Эта инсценировка чрезвычайно важна, так как непосредственно вслед за ней, в 1914-1916 гг., поэт создает «реконструкцию» неосуществленного пушкинского текста (под названием «Египетские ночи»). Правда, эта работа была скептически оценена многими пушкинистами, в том числе и Ходасевичем[920]. Судя по всему, Брюсов предложил Балиеву именно «Египетские ночи», уже имея в виду свой реконструктивный замысел. Л.И. Тихвинская указывает, что Брюсов для Балиева «специально переводит Мюссе, “Амфитриона” Мольера»[921].

Говоря об отношениях Брюсова с «Летучей мышью», нельзя пройти мимо одного совпадения. В 1895 г. Брюсов написал стихотворение «Летучая Мышь»[922]:

Весь город в серебряном блеске
От бледно-серебряных крыш,
А там у нее – к занавеске
Приникла Летучая Мышь.

Вот губы сложились в заклятье…
О девы! довольно вам прясть!
Все шумы исчезнут в объятьи,
В твоем поцелуе, о страсть!

Лицом на седой подоконник,
На камень холодный упав,
Я вновь – твой поэт и поклонник,
Царица позорных забав!..

Если у молодого Брюсова Летучая Мышь – символ темной, порочной стороны души, приковывающей к себе внимание поэта-символиста, то для Балиева (как и для его вен-

[918] «Алиса, которая боялась мышей» и «Фея, Фагот и машинист» см.: [Кузмин, 1994, т. 1, кн. 1, с. 182-187, 194-198].
[919] [Тихвинская, 2005, с. 471].
[920] См.: [Ходасевич, 1918, с. 40]; см. также: [Панова, 2009].
[921] [Тихвинская, 2005, с. 479].
[922] Цит. по: [Брюсов, 1939, с. 70].

ских предшественников) «летучий зверек» символизировал всего лишь ночной образ жизни богемы, к которому не прочь была приобщиться и респектабельная городская публика.

Среди авторов кабаре «Летучей мыши» была и Любовь Столица. Постоянным посетителем ее салона Ходасевич был в 1910-е годы (напомним, что именно в гостях у Столицы поэт получил травму, спровоцировавшую туберкулез позвоночника). В сезон 1917/1918 гг. в «Летучей мыши» шла ее пьеса «Фламандская зеленщица».

До сих мы вели речь о произведениях писателей, сотрудничавших с «Летучей мышью» от случая к случаю. Иногда их произведения создавались на заказ, но всегда были продуктом индивидуального творчества и, как правило, шли за подписью автора. Но в «Летучей мыши» существовала и иная форма сотрудничества с писателями – институт так называемых союзников, то есть писателей, постоянно занятых воплощением замыслов Балиева.

Среди них на первом месте, несомненно, находятся Татьяна Щепкина-Куперник и Борис Садовской. Письма Балиева к Садовскому, в которых отражено это сотрудничество, хранятся в РГАЛИ, а письма к Щепкиной-Куперник – в Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина (ГЦТМ).

Т.Л. Щепкина-Куперник (с которой Ходасевич лично, насколько известно, практически не соприкасался), специализировалась на изящных стилизациях без сколько-нибудь сложной мысли. Одним из наиболее запоминающихся номеров, текстовая часть которых принадлежала ей, был «Фарфор». Японский, китайский, французский, русский фарфор изображали актеры, одетые по выполненным Н. Андреевым эскизам («русский фарфор» символизировали офицер и дама в кринолине), исполнявшие написанные Щепкиной-Куперник песенки. Среди других ее произведений – «Суд Париса», «История Данте с Беатриче». Балиев постоянно обращается к ней с просьбами написать «что-нибудь <…> юмористическое, основанное на игре слов, рифм, но не современной жизни»[923], «пастораль очень наивную, но веселенькую, минут на 6-7»[924], «какие-либо *petite jeux* с шуточными загадками и чтобы кончалось каким-нибудь красивым вальсом»[925].

В то же время в начале Первой мировой войны, когда «Летучая мышь», разделяя всенародную патриотическую истерику (или приспосабливаясь к ней), внесла изменения в свою программу и стилистику[926], Щепкина-Куперник оперативно написала стихотворение «Песня бельгийских кружевниц», триумфально встреченное публикой[927]:

О, Бельгии несчастной небеса!
О бедный край, великий, благородный!..
Стоят в огне Арденнские леса,
Потоки крови в Шельде многоводной…
Разрушены большие города,
Молчат станки, и сломаны машины…
Людскою кровью залиты долины,
Разграблены крестьянские стада.

Преувеличенные сведения о «немецких зверствах» в Бельгии были общим местом газетной пропаганды в августе – сентябре 1914 г. и отразились во многих стихотворных

[923] ГЦТМ. Ф. 313 (Т.Л. Щепкина-Куперник). Ед. хр. 86. КП 82540.

[924] Там же. Ед. хр. 67. КП 82533.

[925] Там же. Ед. хр. 83. КП 82543.

[926] Так, одним из главных номеров сезона 1914/1915 гг. стало «Представление о царе-ироде Квинтилиане» (переделка «Действа о царе Максимилиане»), высмеивающее Германию и ее союзников.

[927] Цит. по: [Щепкина-Куперник, 2008, с. 136].

текстах «на злобу дня», в том числе и в «мышиных стихах» Ходасевича, несколько напоминающих своими мотивами (и, возможно, отчасти пародирующих, в высоком смысле слова) «Кружевниц»[928]:

День и ночь под звон машинной стали,
Бельгия, как мышь, трудилась ты, —
И тебя, подруга, растерзали
Швабские усатые коты…

Другим постоянным автором «Летучей мыши» был Борис Александрович Садовской, который как раз в это время (в конце 1912 г.) стал одним из близких друзей Ходасевича. Дружба та носила в основном интеллектуальный и литературный характер. Ходасевич и Садовской замышляют совместное издание журнала, помогают друг другу в поисках газетного заработка. Некоторое место в их переписке занимают и коллизии, связанные с «Летучей мышью». Единственное упоминание о театре в прозе Ходасевича связано именно с Садовским: «Никогда не забуду, как встретились мы однажды в “Летучей мыши” на репетиции. Кажется, было это осенью 1916 года. Вдребезги больной, едва передвигающий ноги, обутые в валенки (башмаков уже не мог носить), поминутно оступающийся, падающий, Садовской увел меня в едва освещенный угол пустой столовой, сел за длинный дубовый, ничем не покрытый стол – и под звуки какой-то “Катеньки”, доносящейся из зрительного зала, – заговорил. С болью, с отчаянием говорил о войне, со злобной ненавистью – о Николае II. И заплакал, а плачущий Садовской – не легкое и не частое зрелище! Потом утер слезы, поглядел на меня и сказал с улыбкой:

– Это все вы Россию сгубили, проклятые либералы. Ну, да уж Бог с вами»[929].

«Специальностью» Садовского в «Летучей мыши» были инсценировки русской классики. В течение нескольких лет он (единолично или в соавторстве) инсценирует «Графа Нулина», «Пиковую даму», «Бахчисарайский фонтан», «Гробовщика» Пушкина, «Коляску» и «Шинель» Гоголя, «Казначейшу» Лермонтова. Инсценировки предусматривали радикальное сокращение и реконструкцию хрестоматийного текста, сведение его к чистому действию и к визуальным эффектам. Тихвинская сближает это с принципами тогдашних киноэкранизаций. Исключительно длинным (и «серьезным») для «Летучей мыши» спектаклем, обозначавшим переворот в истории театра, стала «Пиковая дама» (сезон 1915/1916 гг.): этот спектакль продолжался 55 минут и составлял половину всего вечернего представления. Однако даже при работе над этой постановкой Балиев предъявляет Садовскому характерные требования: «<…> Все, что замедляет ход действия, выбрасываем. Многие разговоры и все, что препятствует развитию пьесы, – выбрасываем»[930]. Иногда сценаристу предлагалось дописать текст классика: «<…> Развить намеки Пушкина и сделать вечеринку у Шульца со всеми тостами, плосконькими шутками, каламбурами»[931]. Практиковались и вольные фантазии на тему классики («Евгений Онегин через 30 лет»).

Другим жанром, в котором работал Садовской, были «живые картины». Первой из них (сезон 1913/1914 гг.) был «Вечер у Жуковского». Содержание ее таково: в гости к Жуковскому приходят Пушкин, Крылов, Вяземский и Кольцов; разговаривают между собой (стихами Садовского), затем Кольцов играет на гитаре и поет одну из своих песен (чего он на самом деле никогда не делал), и, наконец, все поют канон Глинки, встречая входящих

[928] Из мышиных стихов (1914). Цит. по: [Ходасевич, 1991, с. 109].

[929] [Там же, с. 432].

[930] РГАЛИ. Ф. 464 (Садовской Б.А.). Оп. 1. Ед. хр. 23 (Письма Н.Ф. Балиева к Б.А. Садовскому). Л. 18.

[931] Там же. Л. 43. Речь идет о постановке «Гробовщик».

Глинку и Гоголя. Несмотря на то что «бессодержательная» пьеса не имела успеха у критики, Балиев заказывает Садовскому «Концерт в Мельмезоне» (сцену из жизни Наполеона и Жозефины)[932], «картинку ассамблеи времен Петра Великого»[933], «сценку с Шекспиром по поводу его юбилея»[934], «прогулку в Булонском лесу» (в которой участвуют Мюссе, Тургенев с Виардо, Мопассан с Флобером и др. отнюдь не одновременно жившие классики)[935]. Сюда же примыкает инсценировка «Переписки великих людей», составленная А. Чеботаревской, или сценки, изображающие поэтов и их муз («Страна национальности безразлична. Чтобы лишь были все известны <…> Пушкин, Байрон и Шекспир по вашему усмотрению <…> 3 или 4 картинки на 3-5 минут»[936]). Хотя некоторые из такого рода пьесок быстро уходили из репертуара «благодаря несценичности»[937], Балиев был убежден, что «публика любит картины» и настойчиво включал их в репертуар.

Состав репертуара изменялся и в связи с общественной «злобой дня». Мы уже упоминали о влиянии на него войны. Следующим важным эпизодом стала Февральская революция. В очередном письме к Садовскому[938] Балиев обращает внимание на стихотворение Жуковского «Четыре сына Франции» (1849), в котором речь идет о судьбах Людовика XVII, Наполеона II и юных внуков – наследников Карла X и Луи-Филиппа, и предлагает Садовскому инсценировать эти стихи. Пафос стихотворения Жуковского вполне консервативный; правые взгляды Садовского и его отношение к революции тоже были общеизвестны (см. вышеприведенную цитату из воспоминаний Ходасевича). Однако это было не то, что можно было предъявить публике весной 1917 г. Стремясь не отстать от исторического момента, Балиев явно предполагал изменить текст в соответствии с общественными настроениями, не считаясь ни с мыслями инсценируемого автора, ни с убеждениями сценариста.

Из писем Балиева можно получить представление и о методике работы. В каждом письме он дает корреспонденту сразу несколько заданий. Ход писательской мысли должен быть полностью подчинен заранее заданным композиции, мизансценам, иногда и эскизам костюма и декораций. Тексты переписываются и переделываются «на ходу». Постановка как таковая занимает всего несколько дней. Имя автора сценария появляется на афише и в программках довольно редко, что даже приводит к конфликтам и недоразумениям. Так, в феврале 1914 г. Балиев, подводя итог долгим объяснениям по этому поводу, пишет Садовскому: «Впредь я очень прошу Вас, как это делает Щепкина-Куперник, сообщать мне, под чем Вы хотели бы видеть свою фамилию и какие вещи могут пойти под псевдонимом, ибо я говорю Вам откровенно, что авторские союзы так велики, что при 17 вещах в вечер приходится работать только на них»[939].

Именно к числу таких «союзников», систематически выполнявших разного рода спешную литературную работу для театра, и принадлежал Ходасевич. Сотрудничество его с театром Балиева продолжалось около четырех лет.

Сначала он, по свидетельству своей жены Анны Ивановны, «свыкся» с театром Балиева и «бывал там почти ежедневно»[940]. Однако уже в письме к Г.И. Чулкову от 15 (28) декабря 1914 г. Ходасевич признается: «“Летучая Мышь” меня извела окончательно, но я ей хоть

[932] Там же. Л. 23.
[933] Там же. Л. 8.
[934] Там же. Л. 32.
[935] Там же. Л. 43.
[936] Там же. Л. 57.
[937] Там же. Л. 29.
[938] Там же. Л. 67.
[939] Там же. Л. 52.
[940] Из неопубликованного варианта воспоминаний. Цит. по: [Ходасевич, 1996-1997, т. 1 (1996), с. 506].

сыт, и то хорошо»[941]. Через год с небольшим, 26 февраля 1916 г., он пишет Садовскому: «Никитин сезон кончает[ся] 2 марта, т.е. это будет последняя постановка. Новое в этом году вряд ли поставит. Советую Вам, не предлагая работы *сейчас*, истребовать с него денег в счет будущего. Я его почти не вижу, в будущей программе моих вещей нет. Не ссорясь, эмансипировался. Скучно там, к тому же чувствую, что в направлении, нужном “Л. М.” я просто исписался»[942]. Спустя несколько месяцев, 14 августа 1916 г., Ходасевич пишет Садовскому из Коктебеля: «Писал Балиеву, предлагал ему себя в обмен на золото, – молчание. Он тут водил за нос Нюру – и все. Ни работы, ни золота я не получил. Он, вероятно, надеется, что по примеру прошлых лет использует меня в Москве для экстренных работ. Увы, это ему не удастся. Не стану. В моей болезни Лет. Мышь очень повинна. Довольно»[943]. И все-таки осенью, по возвращении в Москву, он снова появляется в театре и встречается там с Садовским. Однако сотрудничество с театром больше, судя по всему, не складывается.

Отследить «экстренные работы», о которых упоминает поэт, разумеется, совершенно невозможно. Но те частые и скромные гонорары, которые он получал в театре в 1913-1915 гг., очевидно, получены именно за них. Речь могла идти, в частности, о подготовке материалов для сценариев, дописывавшихся другими, или о перелицовке чужих сценариев. Во многом использование Ходасевича для такой работы связано была с тем, что Садовской жил на два города (в Москве и Нижнем Новгороде), а Ходасевич почти непрерывно находился в Москве и был у Балиева «под рукой». Однако бывали работы более крупные и значительные, фиксируемые теми или иными источниками.

Насколько известно, лишь одна работа Ходасевича для «Летучей мыши» вызвала отклик в прессе с упоминанием его имени. В газете «Голос Москвы» (1913. № 224. 29 сентября) опубликована заметка «Открытие “Летучей мыши”»: «<…> Открыла вечер новая песенка кабарэ, “Мышка”<…> Вторым номером представлены были четыре картины “Любовь через все века”, изображающие, как любили в разные века и как будут любить в будущем веке футуристы. Написаны картинки изящными стихами. Автора В. Ходасевича приветствовали дружественными аплодисментами. Наиболее удачна и остроумна последняя картинка “Любовь футуриста”».

Сценки эти были включены в программу зимних гастролей «Летучей мыши» в Петербурге. В афише этих гастролей, хранящейся в фондах ГЦТМ, значится:

ЛЮБОВЬ В ВЕКАХ

a) Во времена мифологические. Участвуют г-жа Маршева и г. Веретенников

b) У стен Александрии. Участвуют г-жа Богданова, г-жа Кокорина и г. Сабинин

c) В Константинополе. Участвуют г. Гальперин, г-жа Николаева, г. Хоткевич и г. Доронин

d) В XVIII веке. Участвуют г-жа Алексеева, г. Месхиев и г. Волков

e) В наши дни. Участвуют г-жа Фехнер и г. Штунц

Слова В.Х. Музыка и декорации М. Гортынской

Вероятно, состав «пьесы», если ее можно так назвать, был переменным. В петербургском варианте пять картинок (а не четыре), и среди них нет «Любви футуриста в будущем веке». Изменилось и название.

[941] [Там же, т. 4 (1997), с. 392].

[942] [Ходасевич, 1996, с. 353-354].

[943] [Там же, с. 358].

Такого рода «сравнительные представления», посвященные любовным нравам разных времен, были чрезвычайно распространены в театрах миниатюр. Так, Валиев заказывал Щепкиной-Купер-ник сочинение на следующий сюжет: «Четыре положения мужа – чем он был в Каменном веке, в Средние века, во время мушкетеров, в галантный век и наши дни»[944]. Сценки Ф. Сологуба практически с таким же сюжетом шли в театре Н. Евреинова «Кривое зеркало». Очевидно, что Ходасевич лишь работал по привычной канве, выполняя задание Валиева.

Отдельная тема – связь появляющегося в пьесе карикатурного образа «футуриста» с серьезной литературной полемикой, в которой участвовал Ходасевич. Вообще отрицательное отношение его к футуризму общеизвестно, но применительно к этому времени говорить о серьезной враждебности еще рано. Например, в докладе «Игорь Северянин и футуризм» (1914. 30 марта) он высказывается о новом направлении скорее со снисходительной иронией: «<…> Одного толчка, одного дуновения свежего ветра достаточно для разрушения этого карточного небоскреба. Кажется, единственным прочным основанием его была мода. Но моде этой пора проходить <…> Докажем футуризму, что и мы – не наивные провинциалы, принимающие всерьез их невинные, их микроскопические дерзости»[945].

Думается, именно такой беззлобной насмешкой в адрес молодых скандалистов (вполне в духе представлений полукультурного зрителя, «читателя газет») и была пропитана сыгранная в «Летучей мыши» сценка.

Л.И. Тихвинская в книге «Кабаре и театры миниатюр в России» (1995; в 2005 г. переиздана под названием «Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века») указывает, что инсценировка «Графа Нулина» выполнена Садовским в соавторстве с Ходасевичем. Эта инсценировка представляла собой маленькую комическую оперу. На афишах было указано имя композитора Алексея Архангельского, про либретто сказано кратко: «Текст по Пушкину».

Этим спектаклем открывался сезон 1915/1916 гг., первый в доме Нирензее. Для работ над «серьезными» спектаклями Валиевым был приглашен известный режиссер Ю.Э. Озаровский. Однако после премьеры «Нулина» Валиев расторг контракт с ним. Как писал журнал «Театр» (1915. 24 октября), Озаровский «не смог слить воедино свой дар и “Летучую мышь”, не смог найти в себе той “изюминки” какая нужна для балиевского подвала»[946]. Опера, однако, продолжала время от времени идти в театре. И лишь 26 мая 1917 г. Балиев пишет Садовскому: «Чтобы “Граф Нулин” и “Шинель” остались в репертуаре, очень прошу из “Графа Нулина” сделать пьесу – теперь у нас семь актеров. Вещь как пьеса выйдет несравненно сценичнее оперы, и тогда можно будет придерживаться ближе к Пушкину. Теперь будет совершенно заново поставлена как с декоративно-костюмной, так и с режиссерской точки зрения»[947].

Еще до постановки «Нулина», 8 июня 1915 г., Балиев пишет Садовскому: «Не подумаете ли Вы на тему “Коляски” Гоголя. Как будто можно сделать? Нужно немного ее переделать с Ходасевичем и выслать на Ваше одобрение»[948]. Но в дальнейших письмах, посвященных этому проекту, Ходасевич, в середине июня уехавший из Москвы в Финляндию, не упоминается.

Можно очень осторожно предположить причастность Ходасевича к работе над инсценировкой «Душеньки» Богдановича, поставленной в театре в первый сезон его работы

---

[944] ГЦТМ. Ф. 313. Ед. хр. 70. КП 82526.

[945] [Ходасевич, 1996-1997, т. 1 (1996), с. 433].

[946] [Родя, 1915, с. 7].

[947] РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 40.

[948] Там же. Л. 14.

(1912/1913 гг.). Напомним: именно в 1912 г. поэма Ипполита Богдановича была издана в «Пользе» под редакцией Ходасевича и с его предисловием.

Нам остается перейти к еще одной работе Ходасевича для «Летучей мыши», той, которая с точки зрения историко-литературной перспективы оказалась наиболее значительной и плодотворной. Эта работа – единственная из всех! – сохранилась, но о том, что она выполнена для «Летучей мыши», мы знаем только со слов самого Ходасевича. Ни афиш, ни газетных отзывов, в которых она упоминается, нам обнаружить не удалось.

Речь идет о цикле из трех стихотворений. Два из них, «Весна» и «Акробат», под общим названием «В немецком городке» (название, немыслимое в русском журнале два месяца спустя!), были напечатаны (с посвящением Е.А. Маршевой) в июньском номере журнала «Новая жизнь» за 1914 г. Третье, «Серенада», было отдельно напечатано в журнале «Жар-птица» (1923. № 11) с подзаголовком «Надпись к силуэту». С таким же подзаголовком напечатан «Акробат» во втором издании «Счастливого домика» (1922) и, в переработанном виде, в «Собрании стихотворений» (1927). Смысл этого подзаголовка объясняет надпись Ходасевича на экземпляре «Собрания стихотворений»: «1913 конец или начало 1914. Одно из трех стихотворений к 3 силуэтам какого-то немецкого художника; для “Летучей мыши”. Там их читала Елена Маршева, без последних 4 стихов, приписанных в 1921»[949].

Елена Александровна Маршева (1891-1968), по мужу Карпова, была ведущей актрисой «Летучей мыши». После революции она играла под псевдонимом Муратова, став, таким образом, однофамилицей Евгении Муратовой-Пагануцци, адресата любовной лирики Ходасевича.

Воспроизведем три стихотворения в том виде и в том (предполагаемом) порядке, в котором они звучали в «Летучей мыши»[950].

1

ВЕСНА

Весело чижик поет
В маленькой ивовой клетке.
Снова весна настает,
Бойко судачат соседки:

«Нет, не уйдешь от судьбы:
Все дорожает картофель!..»
Вон – трубочист из трубы
Кажет курносый свой профиль…

К шляпе приделав султан,
В память былого, от скуки,
Учит старик Иоганн
Деток военной науке.

Плещется флаг голубой,
Кто-то свистит на кларнете…

[949] Цит. по: [Ходасевич, 1989, с. 376].

[950] В РГАЛИ хранятся правленые автографы «Весны» (Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1) и «Акробата» (Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 1), несколько расходящиеся с печатной версией. Мы для простоты исходим из того, что со сцены звучала именно она.

Боже мой, Боже ты мой, —
Сколько веселья на свете!

Источник: [Ходасевич, 1989, с. 232].

2

АКРОБАТ

От крыши до крыши протянут канат.
Легко и спокойно идет акробат.

В руках его – палка, он весь – как весы,
А зрители снизу задрали носы.

Толкаются, шепчут: «Сейчас упадет!» —
И каждый чего-то взволнованно ждет.

Направо – старушка глядит из окна,
Налево – гуляка с бокалом вина.

Но небо прозрачно, и прочен канат.
Легко и спокойно идет акробат.

Источник: [Там же, с. 99]. 3

Серенада

Счастливая примета:
Направо лунный глаз.
О милая Нинета!
Приди послушать нас!

Сиренью томно вея,
Туманит нас весна.
О, выгляни скорее
Из узкого окна!

Пускай полоска света
На камни упадет
И милая Нинета
По лесенке сойдет.

Пусть каждому приколет
Желтофиоль на грудь
И каждому позволит
Вздохнуть о чем-нибудь.

Источник: [Там же, с. 233].

При всем своеобразии литературного задания эти стихотворения естественно вписываются в эстетику Ходасевича времен «Счастливого домика» – поэтику нежного (хотя и не без горькой усмешки) любования миром «малых сих», миром *«невинного и простого»* (Курсив мой. – *В.* Ш.), символом которого являются мыши (простые, *не* летучие). Однако в «Акробате» – самом значительном стихотворении цикла – этот мир кажется амбивалентным. Почтенные обыватели, демонстрируя темную изнанку своей «невинной природы», «взволнованно ждут» гибели акробата, который, таким образом, как будто исключается из их мира.

Вторая редакция стихотворения, в которой появляются четыре заключительные строки, превращающие стихотворение из удачного в великое, естественно перемещается из книги стихов «Счастливый домик» (1914) в «Путем зерна» (1920)[951]:

…А если, сорвавшись, фигляр упадет
И, охнув, закрестится лживый народ, —
Поэт, проходи с безучастным лицом:
Ты сам не таким ли живешь ремеслом?

Взаимоотношения «возвышенного града» человеческого духа и искусства с миром «невинного и простого», ангельского и(или) демонического со «слишком человеческим» – сквозная тема творчества Ходасевича, каждый раз поворачивающаяся новой стороной. Здесь находится место и высокому уважению к «трудному и сладкому уделу» земного человека, и чувству вины перед «долиной мирный райских грез», ставшей жертвой трагического искушения, и жалости к «беззлобному, смирному человеку». Но в данном случае обитатели мирного городка демонстрируют безжалостность и лицемерие. Поэт в их мире оказывается двойником «фигляра», обреченным, как и он, на бесславную гибель.

Возможно, стоит вспомнить статью Ходасевича «Бесславная слава» (1918): «Пение поэта есть только дудочка, которой подманивает он людей к своему костру. Но дудочка эта должна быть волшебной. Пускай тот, кто пошел на звук ее, сам взойдет на тот же костер, на котором горит поэт. Пусть поэт не говорит: “смотрите, как я горю”, но требует, чтобы сгорали с ним вместе. И на этот зов пойдут только алчущие и жаждущие, а не пресыщенные; готовые сгорать, а не желающие погреться; только те, которые знают, что слушать поэта, быть может, так же обязывает, как и быть поэтом; только те, кто в лице поэта приносят в жертву и частицу самих себя»[952].

Ходасевич упрекает Ахматову, которой и посвящена статья, в том, что она «слишком по вкусу каждому, слишком доступна для всех, кто не прочь погреться у чужого огня и кто за тридевять земель бежит от костра настоящего, сжигающего»[953]. В таком же положении поэт в «Акробате». Он одинок среди обитателей «невинного и простого» мира, втайне восторженно предвкушающих его гибель и «лживо» сопереживающих ей.

Духовно благополучная аудитория, ищущая в искусстве отдыха, вперемешку с «острыми ощущениями», с каждым годом кажется поэту все более враждебной. Именно это, в числе прочего, делает для него невозможным дальнейшее сотрудничество с «Летучей мышью». «Роман» Ходасевича с субкультурой театра-кабаре миниатюр, изначально вынужденный, более продолжаться не мог.

[951] [Ходасевич, 1989, с. 99].

[952] [Ходасевич, 1996-1997, т. 1 (1996), с. 485].

[953] [Там же, с. 486].

Литература

[Без подписи]. Театр и музыка // Русское слово. 1911. 6 марта. С. 7. *[Без подписи]*. «Летучая мышь» // Голос Москвы. 1913а. № 224 (29 сентября). С. 5.

[Без подписи]. «Летучая мышь» // Театральная газета. 19136. № 6. С. 6.

Брюсов В. Стихотворения / Библиотека поэта. Малая серия. М.: Советский писатель, 1939.

Кузмин М.А. Театр: в 4 т. (в 2 кн.) / сост. А. Тимофеев; под ред.

В. Маркова, Ж. Шерона. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

Панова Л.Г. Финал, которого не было: модернистские развязки к «Египетским ночам» А.С. Пушкина // Поэтика финала. Межвузовский сб. науч. трудов. Новосибирск: Новосибирский гос. пед. ун-т, 2009. С. 68-94.

Родя. Арабески // Театр. 1915. № 1755. 24 октября. С. 7.

Тихвинская Л.И. Кабаре и театры миниатюр в России. М.: РНК «Культура», 1995.

Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. М.: Молодая гвардия, 2005.

Ходасевич В. В. Брюсов. «Египетские ночи» // Иппокрена. 1918. № 2-3. С. 33-40.

Ходасевич В.Ф. Некрополь. Воспоминания. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. М.: СС, 1996.

Ходасевич В. Памяти Б.А. Садовского // Ходасевич В. Колеблемый треножник / сост. и подгот. текста В.Г. Перельмутера. М.: Советский писатель, 1991.

Ходасевич В.Ф. Письма Б.А. Садовскому. Ann Arbour, MI: Ардис, 1983.

Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 2 т. Ann Arbour, MI: Ардис, 1983-1990.

Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. М.: АО «Согласие», 1996-1997.

Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1,2. М.: Русский путь, 2009-2010.

Ходасевич В.Ф. Стихотворения / Библиотека поэта. Большая серия. Л.: Советская писатель, 1989.

Шебуев Н. «Летучая мышь» // Солнце России. 1913. № 15. С. 6-15.

Шубинский В.И. Владислав Ходасевич: чающий и говорящий. Изд. 2-е. М.: Молодая гвардия, 2012.

Чудновский В. Посссарт. «Летучая мышь» и театральная миниатюра. «Вечный странник» Осипа Дымова // Аполлон. 1913. № 4. С. 55-57.

Щепкина-Куперник Т.Л. Избранные стихотворения и поэмы. М.: О.Г.И., 2008.

Эфрос Н.Е. Театр «Летучая мышь» Н.Ф. Балиева: 1908-1918. Обзор десятилетней художественной работы первого русского театра-кабаре. М.; Пг.: Художественные мастерские журнала «Солнце России», 1918.

© Шубинский В.И., 2017

М.М. Фокин и Вс.Э. Мейерхольд – авторы неосуществленного балета-пантомимы «Лебедь» (1910-1912)

Алексей Лопатин

Фокин и Мейерхольд не однажды встречались на сцене, осуществляя совместные творческие проекты. Излишне напоминать весь перечень их известных постановок (назову лишь сотрудничество в режиссуре оперы К.В. Глюка «Орфей и Эвридика» в Мариинском театре, балет «Карнавал» на музыку Р. Шумана в Зале А.И. Павловой). Но вовсе не о них пойдет речь в этой публикации. Темой ее станут две неосуществленные постановки, которые не увидели света рампы, однако, на наш взгляд, имеют принципиально важное значение в творчестве новаторов сцены – балетмейстера Фокина и режиссера Мейерхольда. Речь идет о балете-пантомиме «Лебедь», замысел которого возник независимо друг от друга и у Фокина, и у Мейерхольда. Причем, примерно в одно и то же время – в 1910-1912 гг. И у обоих художников сцены он остался нереализованным, хотя был достаточно разработан, доведен до подробного либретто.

О задумке Фокина поставить балет-пантомиму «Лебедь» известно довольно давно. Либретто этого неосуществленного замысла было опубликовано Г.Н. Добровольской во втором издании книги балетмейстера «Против течения», в корпус которой включены тексты нереализованных замыслов мастера[954]. В монографии, посвященной «русскому периоду» творчества Фокина, Добровольская уточняет: «Можно предположить, что к периоду 1911-1912 годов относятся два сценария, героем которых являлся Пьеро: “Бабочки” и “Лебедь”. Именем Пьеро в нем назван бедный молодой пастух, влюбленный в Леду. Чтобы достичь взаимности, он убивал палкой Лебедя, а затем имитировал его движения. И Леда принимала Пьеро за своего возлюбленного. В одном сценарии оказались воссоединены два излюбленных Фокиным персонажа: Пьеро и Лебедь. Однако балет “Лебедь” осуществлен не был»[955].

Признаемся, что наше внимание привлек не этот текст, а совсем другой. Он, как и опубликованный Добровольской замысел Фокина, хранится в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки, в отделе рукописей и редких книг (ОРиРК СПбГТБ). Принадлежит данный текст Вс.Э. Мейерхольду, написан его рукой. В фонде находятся два экземпляра либретто балета-пантомимы «Лебедь», которые почти не отличаются друг от друга (разнятся только пунктуация и количество страниц либретто). Принадлежность к этому замыслу Фокина нигде не отмечена. Авторами балета-пантомимы названы французский писатель Катюль Мендес (или Котюль Мандес, как в тексте) (литературная основа[956]), французский композитор Шарль Лекок (музыка[957]), режиссер Доктор Дапертутто (постановка, или, как сказано в тексте, «переделка»)[958]. Обнаружив это либретто в названном хра-

[954] [Фокин, 1981, с. 258-260].

[955] [Добровольская, 2004, с. 291].

[956] [Le Cygne, 1899b].

[957] [Le Cygne, 1899a].

[958] Третий текст либретто находится в Москве: РГАЛИ. Ф. 998 (Мейерхольд Вс.Э.). Оп. 1. Ед. хр. 72. 48 л. Это режиссерский экземпляр 1910 г. балета-пантомимы Ш. Лекока (либретто К. Мандеса с подстрочным переводом М.А. Кузмина) к неосуществленной постановке в «Доме интермедий». Приложены распределение ролей и черновые наброски к планировке спектакля. К сожалению, мне пока не удалось ознакомиться с данным либретто, которое, как уже видно из названия, несет интереснейшую информацию о предполагаемых исполнителях ролей в театре-кабаре «Дом интермедий». Убежден, что данный текст содержит и другие, не менее интересные открытия.

нилище в связи с источниковедческими разысканиями в области истории отечественной эстрады и балета, мы, конечно же, вспомнили об опубликованном много лет назад замысле Фокина. А вспомнив, сравнили их, и пришли к определенным выводам[959], которые и представим в данной статье, посвятив исследование двум неосуществленным замыслам. Но все по порядку…

«Лебедь» Вс.Э. Мейерхольда

Итак, два фактически идентичных текста балета-пантомимы «Лебедь», написанных рукой Мейерхольда и представленных в цензуру Дирекции императорских театров, привлекли наше внимание в связи с историей театра «Дом интермедий», где и собирался режиссер осуществить свой замысел. Общеизвестно, что «Дом интермедий» (на Галерной улице, 17) был задуман Мейерхольдом как малая экспериментальная сцена, театр-кабаре[960], где он альтернативно своему официальному статусу режиссера императорских театров, намеревался осуществить ряд лабораторных постановок, скрываясь за личиной гофмановского Доктора Дапертутто. Однако театр этот просуществовал очень недолго, всего один сезон (или два цикла). Первый биограф режиссера, Н.Д. Волков, писал: «Второй цикл “Дома интермедий” оказался последним, и скоро этот театрик вообще прекратил свою деятельность, хотя готовился показать еще одну программу. Только весной во время гастролей Художественного театра Мейерхольд устроил специальный в честь художественников спектакль, возобновив “Шарф Коломбины”»[961].

Мейерхольд уже осуществил к тому времени одну из важнейших своих постановок – упомянутую Волковым пантомиму «Шарф Коломбины» Артура Шницлера, оказавшуюся новаторской как в творчестве самого Мейерхольда, так и в том оживленном театральном процессе, который тогда наблюдался в столице, где рождались кабаре, театры миниатюр. Спектакль открывал собой путь условному театру. «Инсценируя “Шарф Коломбины”, Мейерхольд создавал по сути дела последовательный и законченный во всех частях манифест условного театра», – пишет об этой известной постановке режиссера В.А. Щербаков[962]. Исследуя многие годы искусство русской пантомимы Серебряного века, ученый заметил важнейшую ее особенность: «Характер движения в “Шарфе Коломбины” открывал принципиально новую главу в развитии эстетики пластического действа. Жест в этом спектакле впервые в практике русской пантомимы (балаганной, балетной, цирковой – любой) становится не *изобразительным*, но *выразительным* (Курсив В.А. Щербакова. – *А. Л.)* средством <…>. Это был “действенный жест” даже состояние переводящий в действие, в последовательность движений»[963]. Балаганная и цирковая пантомимы, по мнению этого автора, предшествовали появлению балетной, а затем и «драматической пантомимы» (как ее точно и метко определяет Щербаков)[964]. Правда, необходимо все же уточнить, что пантомима в балете вообще-то была одним из его первоэлементов, поэтому в балагане, конечно же, появилась гораздо позднее. Н.М. Зоркая, исследуя ранний кинематограф и низовые формы город-

---

[959] Апробация темы прошла на XXIII Научных чтениях «История балета: источниковедческие изыскания» (Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, кафедра режиссуры балета), 21 мая 2014 г., где нами был прочитан доклад «Балет-пантомима “Лебедь” (1910). М.М. Фокин – Вс.Э. Мейерхольд».

[960] «По архитектурному устройству “Дом интермедий” не был театром в обычном понимании. Рампа в нем была уничтожена, построена лестница, ряд стульев был заменен столиками, “чтобы публика могла требовать себе во время спектакля напитки или еду и значит чувствовать себя более свободно и активно”. Актеры входили и выходили через зал и рассаживались на лестнице и среди зрителей» [Волков, 1929, с. 125-126].

[961] [Там же, с. 159].

[962] [Щербаков, 2014, с. 48].

[963] [Щербаков, 2014, с. 64].

[964] [Там же, с. 39].

ской массовой культуры, установила: «Театр бессловесных представлений русская публика охотно подхватила у заезжих иностранных трупп. Арлекинада утвердилась в первую очередь как пантомима, затем персонажи арлекинад – Коломбина, Пьеро, Арлекин – появляются в немой комической киноэкрана, в цирковой пантомиме-клоунаде, в различных мимических театральных действах XX века и, наконец, в экранных видеоклипах»[965]. Но важно то, что Мейерхольд, начиная еще с постановки «Балаганчика» А.А. Блока (1906) в Театре В.Ф. Комиссаржевской, целенаправленно двигался по направлению к условному театру, все более и более понимая преимущества пантомимы перед драмой и стремясь закрепить свои открытия. В той постановке «Балаганчика» он сыграл роль Пьеро, а через четыре года, в 1910-м, Фокин поручил ему мимическую роль Пьеро в своем «Карнавале». Образ Пьеро у Мейерхольда не был неизменным, трактовка его менялась сообразно времени: «Но самую красивую, удивительную и счастливую метаморфозу <…> доведется пережить в 1910-е годы на высотах русской художественной культуры, когда классический треугольник Арлекин – Пьеро – Коломбина, а вслед за ним и другие персонажи ярмарочной площади высвечиваются последними яркими огнями празднеств, благородным светом русского “серебряного века”. Высвечиваются, чтобы вспыхнуть ослепительной бенгальской вспышкой перед закрытием занавеса блоковского “Балаганчика” и Балагана с большой буквы, трагического “балагана времени”, как порой называли призрачное и тревожное свое существование люди 1910-х годов. В панораме эпохи, запечатленной в живописи, музыке, поэзии, театре, нашим балаганным героям принадлежат ведущие партии», – писала Зоркая[966]. Впереди в творчестве Мейерхольда маячил еще один Пьеро. Третий Пьеро! Возможно, что его в балете-пантомиме «Лебедь» сыграл бы тоже Мейерхольд (это должно показать исследование текста либретто балета-пантомимы «Лебедь», хранящееся, как было уже упомянуто, в РГАЛИ).

Но окрыленный успехом «Шарфа Коломбины» режиссер в какой-то мере решил его повторить, если не превзойти. Балет-пантомима «Лебедь» вполне претендовала стать «гвоздем» нового сезона 1911 г., если бы был осуществлен на сцене маленького театра-кабаре «Дом интермедий». Реализации помешало неожиданное прекращение данного театрального предприятия, и об этой несостоявшейся постановке все забыли. Более того, на него не обратили до сих пор ровно никакого внимания историки театра, занимающиеся творчеством Мейерхольда. Упоминания об этом замысле нет ни в одной из многочисленных публикаций о режиссере (а их тысячи!). А ведь это была фактически первая авторская пантомима Мейерхольда. «Шарф Коломбины» еще можно было считать инсценировкой, хотя и кардинально переделанной режиссером в соответствии со своими постановочными задачами. Можно ли считать эту «авторскую пантомиму» Мейерхольда его неудачным опытом? Наверное, и да, и нет. Да – потому что она так и не увидела сцену, нет – поскольку ряд идей, действительно, отличались новизной и не повторяли того, что уже было достигнуто в «Шарфе Коломбины», хотя некоторые мотивы невольно воспроизводились, но получали новое развитие.

Что же за балет-пантомиму собирался ставить на сцене «Дома интермедий» Мейерхольд? Прежде всего, необходимо ознакомиться с либретто этого неосуществленного замысла. Так как оно небольшое по размеру, приведем его полностью (см. приложение). Довольно запутанную историю, имеющую все признаки стилизации, представляет нам Мейерхольд. Древнегреческая тематика изощренно переплетается с идеями и образами модерна. Среди героев – Фавн и Пьеро. Это смешение весьма затуманивает смысл, хотя сюжет истории вполне прост и даже неприхотлив: несчастный Пьеро, как всегда, ищет взаимности в любви и не находит, тогда Фавн советует ему убить Лебедя, сакральную птицу, которой поклоняется возлюбленная Пьеро; он делает это по какому-то наитию, а затем, по совету все

[965] [Зоркая, 1994, с. 168].

[966] [Там же, с. 185].

того же Фавна, имитирует Лебедя, будто живого, не погибшего под его палкой; возлюбленная, принимая Пьеро за живого Лебедя, простирает к нему руки.

Если сравнивать два замысла – Мейерхольда и Фокина, – можно найти любопытные соприкосновения. Но прежде всего, представляется важным сам факт возникновения практически идентичной идеи в одно и то же время у двух ведущих мастеров петербургской сцены – балетной и драматической. Про идеи, летающие в воздухе, на этом примере можно было рассуждать бесконечно, но это не тот случай, когда заимствование невольно. Почему оно возникло? Кто же истинный автор этого балета-пантомимы? Мейерхольд или Фокин? Фокин или Мейерхольд? Вспомним, какими сложными были взаимоотношения Мейерхольда – Фокина после постановки «Орфея». Правда, это не помешало балетмейстеру пригласить режиссера на мимическую роль в свой балет, ставший шедевром хореографии XX века, «Карнавал». Несомненно, оба мастера пытались доказать друг другу художественное превосходство, независимость творческой натуры. Это было своего рода соревнование, вернее, не состоявшийся поединок. Приходится только глубоко сожалеть, что идея эта не была реализована, так как в ней явно видится развитие нескольких важных тем творчества как Мейерхольда, так и Фокина. У режиссера – это тема Пьеро; у балетмейстера – тема Лебедя (хотя и тема Пьеро возникает у него несколько раз). Фокин явно стремился к развитию темы «Умирающего лебедя» (1907), шедевра хореографии, созданного им тремя годами ранее для Анны Павловой и имевшего шумный успех в «Русских сезонах» в Париже. В развитии этой темы, если позволено считать развитием уход в пантомиму, мы наблюдаем весьма искусственное вторжение темы рока, которую как раз Мейерхольд блестяще реализовал в своих многочисленных Пьеро, сыгранных и поставленных в Петербурге. Вот как объясняет метаморфозы образа Пьеро в русской художественной культуре чуткий исследователь этой эпохи: «У Блока, у Мейерхольда, в балете “Карнавал” Фокина (где роль Пьеро также исполнял Мейерхольд, а Коломбины – Тамара Карсавина), далее у Александра Вертинского – практически во всех дальнейших воплощениях утверждается образ печального Пьеро»[14]. Маска Пьеро – от блоковского «Балаганчика» и шницлеровского «Шарфа Коломбины» до исполнения им самим мимической роли в фокинском «Карнавале» – конечно же должна была продолжить тему рока и смерти. Фокин и Мейерхольд взаимно подпитывались друг от друга в трансформации этой темы. Мейерхольду суждено было завершить ее, отталкиваясь в том числе и от фокинского «Карнавала» в своем «Маскараде», завершавшем эпоху императорской России. Но на тот момент тема казалась в каком-то смысле перспективной, хотя была уже исчерпанной предыдущими творениями обоих художников сцены, поэтому эклектичное по сути либретто и не смогло реализоваться в данных замыслах у обоих мэтров сцены. Прежде всего, оба замысла страдали явной вторичностью и эклектичностью. Ни музыка Лекока, ни литературная основа Мендеса не несли в себе четко выраженной формы единой идеи. И эклектичность (уже упомянутая) – главный их недостаток. Она, как говорится, на лицо, ее ничем не скрыть.

«Лебедь» М.М. Фокина

В издании мемуаров Фокина «Против течения» Добровольская приводит текст либретто балета-пантомимы. Он небольшой, и мы даем его полностью в приложении (разночтения незначительны, но они есть и их легко обнаружить при сравнении с автографом Фокина, который тоже приводится нами полностью, как и публикация Добровольской). Обратим внимание на то, что Фокин не упоминает об участии Мейерхольда в данном замысле – его имя вообще отсутствует. В комментариях к публикации либретто Фокина Добровольская указывает: «“Лебедь” представляет собой первый эскиз сценария балета. Автограф Фокина хранится в архиве балетмейстера ЛГТБ (Ленинградская, ныне Санкт-Петербургская, госу-

дарственная Театральная библиотека. – *А*. 77.). Он написан на фирменной бумаге отеля “Континенталь”. Названия и имена на французском языке: “Le Cygne. Ballet en un acte de Catulle Mendes, musique de Charles Lecocq”. Не датирован. Сходство сюжетных мотивов с “Карнавалом” и “Бабочками», с одной стороны, с “Троллями” – с другой, побудило поместить его между этими сценариями»[15].

Оставшись в бумагах балетмейстера после его отъезда за границу, это либретто никогда не покидало Россию и вошло в объединенный фонд Фокина, находящийся в ОРиРК СПбГТБ. Судя по всему, данный замысел разрабатывался балетмейстером для «Русских сезонов», но по неизвестным причинам не был реализован. Однако смеем предположить, что основной причиной неосуществленности данного проекта могло быть то обстоятельство, что балет-пантомима «Лебедь» уже был поставлен в Париже в 1899 г. в театре «Опера-Комик». Автором музыки был упомянутый и Мейерхольдом, и Фокиным Шарль Лекок, а либретто сочинил так же указанный обоими авторами Катюль Мендес. В Национальной библиотеке Франции обнаружилось переложение для фортепиано музыки Лекока с указанием места первой постановки данного балета-пантомимы. Кстати, перечисленные перед нотным текстом герои пантомимы почти полностью совпадают с действующими лицами как в либретто Мейерхольда, так и у Фокина. Основные герои (Пьеро, Фавн, Леда-Лебедь) сохранены. Кроме того, музыка Лекока требовала оставить неприкосновенными все дансантные номера, которые у режиссера и балетмейстера строго соблюдены. Конечно же, Фокин не решился ставить в Париже шедший более 20 лет назад спектакль. Скорее всего, эта идея была отвергнута самим же балетмейстером. Мейерхольду же не пришлось поставить этот балет-пантомиму по той, возможно, причине, что «Дом интермедий» прекратил свое существование. Или же потому, что ему стало известно о намерении Фокина? Однако никаких намеков на обе отмеченные причины нам не оставила ни переписка, не мемуаристика. Остается только догадываться о том, как один, фактически идентичный, замысел мог возникнуть у двух гениев сцены. Было ли это творческим заимствованием или же элементарной попыткой плагиата, к счастью, не осуществленного?

Развитие лирической темы рока в «Умирающем лебеде», гениально схваченной Фокиным и столь же гениально воплощенной Анной Павловой в совершенной форме танца-монолога на музыку

К. Сен-Санса, в новом замысле балетмейстера превращалось в самопародию, в некий трагифарс. Особенно заметны эти пародийно-трагифарсовые черты в тексте Фокина, где он, словно полемизируя с самим собой, превращает действие балета-пантомимы в явное повторение прошлого. Разве процессия жриц с убитым лебедем на носилках не напоминает помпезные шествия старых дореформенных балетов, так беспощадно критикуемых Фокиным-реформатором в его книге «Против течения»? Да и само убийство Лебедя, которое совершает Пьеро, выглядит явной натяжкой. Пьеро решается на этот шаг якобы для того, чтобы принять на себя роль Лебедя. Было бы смешно видеть этого героя народной комедии в его белом балахоне с лицом, обсыпанном пудрой, изображающим танец «Умирающего лебедя». Убежден, что смеховой эффект от подобной сцены был бы идентичным тому, который испытывали зрители «Кривого зеркала» (кабаре А.Р. Кугеля и З.В. Холмской, возникшее в 1908 г., одновременно с кабаре «Лукоморье» Мейерхольда), наблюдавшие за пародийным танцем Икара (Н.Ф. Барабанов), имитировавшего исполнение Анны Павловой как раз «Умирающего лебедя». И вообще, какое-то странное смешение рока, немотивированного насилия явно ощутимо в замыслах как Мейерхольда, так и Фокина. Вместо смиренного приятия собственной трагической судьбы Пьеро проявляет жестокость, видя в убийстве единственный способ самоутверждения, то есть одна маска размывается и принимает черты другой маски – Арлекина. «<…> Пьеро, неудачливый соперник блистательного Арлекина, отодвигает в сторону своего постоянного, в течение целого века торжествующего конкурента. А

дальше можно наблюдать чудо: Арлекин, если речь идет о высших творениях духа эпохи, исчезает вообще, пропадает, как это бывало в старом добром “черном кабинете” у Алексеева-Яковлева!»[16] В связи с этим Зоркая напоминает о высказывании другого режиссера, ставившего позднее пантомиму-мимодраму «Покрывало Пьеретты» (1913), – Таирова: «Характерны высказывания А.Я. Таирова, рассуждавшего о костюмах Пьеро и Арлекина в своей книге “Записки режиссера”: “В чем их (Костюмов. – *Н.* 3.) бессмертие? Разве они уж так красивы? Нет <…> их бессмертие в том, что они органически слиты со своими сценическими образами и что стащить с Арлекина его костюм так же невозможно, как содрать с него кожу. <…> Этому неугомонному забияке, драчуну и авантюристу по самому существу его, нужен был такой костюм, который бы обхватывал все его тело, как перчаткой, давая, таким образом, легкую возможность развернуться блестящему фейерверку его калейдоскопических, быстрых и острых движений. И наоборот, костюм Пьеро, этот белый прекрасный костюм с длинными рукавами, делающими руки Пьеро похожими на ветви плакучей ивы, – разве не связан он органически с самой сердцевиной образа Пьеро, этого поэта и печального любовника с его мягкими и плавными движениями, то стелющимися в истоме по земле, то бессильно вздымающимися к небу” ([Таиров, 1970, с. 176-177]. – А. *Л.)»*[967]. Не оспаривая образное сравнение Зоркой длинных рукавов Пьеро с ветвями плакучей ивы, смеем предположить, что напрашивается еще одна аналогия – с крыльями птицы, белого лебедя. Думаем, данная ассоциация и заставила Фокина обратить внимание на сюжет и на этого героя. Но еще больше его привлекла идея уже им опробованная – тема сопротивления смерти и смиренного приятия ее. Мейерхольд тоже эту идею воплотил уже в «Шарфе Коломбины», в сцене смерти главной героини: «Предсмертная агония (Коломбины. – А. *Л.)* разрасталась в танец. “Это было не умирание, а борьба со смертью, жажда жизни, стремление победить” ([Смирнова, 1967, с. 125]. – А. 77.). Сопротивляющееся гибели тело постепенно теряло силы; жизнь покидала ноги, торс, руки. И вдруг, когда уже казалось, что все кончено, “происходит взлет, протест против смерти”. Коломбина еще боролась с предстательницей небытия, но с каждой секундой все с большим и большим трудом. Наконец она сдавалась, падала к ногам Пьеро и, собрав остаток сил, обнимала тело возлюбленного. Последним было “замирающее движение кистей рук”…»[968] Разве не напоминает это финальную позу «Умирающего лебедя»? Так зооморфные мотивы приобретали и в балете, и в пантомиме накал настоящей трагедии. Недаром «Коонен вспоминала, что во время репетиций “Покрывала Пьеретты” Таиров говорил: “Пьеро и Пьеретта – фигуры трагические, не уступающие героям Шекспира” [Коонен, 1975, с. 176]. – А. 77.). Не был ли эпизод с выпитым до дна ядом своеобразной реминисценцией сцены в склепе Джульетты?»[969] Герои арлекинады становились вровень с шекспировскими образами, так как трагизм эпохи все более и более нарастал.

Не потому ли в этих метаморфозах масок Пьеро и Арлекина провидится уже трагическая тема «Петрушки» И.Ф. Стравинского (в хореографии Фокина и гениальном исполнении В.Ф. Нижинского), вернее, разработка лишь одной из линий балета, продолжившего все те темы, которые были намечены балетмейстером в ранних его замыслах, в том числе, как видим, и неосуществленных. Пьеро у него превращается в Петрушку, а Арлекин – в Негра. Мейерхольд же, как раз идет по своему намеченному художественному маршруту, он использует маску Пьеро как попытку борьбы с роком, всегда завершающейся поражением перед судьбой. Но в «Лебеде» он пытается преодолеть этот стереотип… и упирается в тупик.

Ниже, в приложении «Балет-пантомима “Лебедь”: Вс.Э. Мейерхольд, М.М. Фокин», публикуются тексты трех либретто: первый – автограф Мейерхольда; второй – автограф

[967] [Зоркая, 1994, с. 188].

[968] [Щербаков, 2014, с. 72-73].

[969] [Там же, с. 140].

Фокина; третий – републикация либретто Фокина, осуществленная в свое время Г.Н. Добровольской. Сопоставление всех трех текстов создает наиболее полную картину развития замысла режиссера и хореографа. При публикации сохранены стилистические и грамматические особенности оригиналов, но орфография и пунктуация приведены к современной норме.

Приложение

I

БАЛЕТ-ПАНТОМИМА «ЛЕБЕДЬ»:
Вс.Э. МЕЙЕРХОЛЬД, М.М. ФОКИН

АВТОГРАФ Вс.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

ЛЕБЕДЬ

Балет-пантомима в I акте
соч. Котюль Мандеса
муз. Шарля Лекока
передел. Доктора Дапертутто

Лица:
Пьеро
Фавн
Гамадриада
Молодая гречанка
Сатирессы, фавны, грациа
Негритянка.
–•–
Лавровая роща на берегу Эврота
Штамп: «К представлению дозволено С.-Петербург, 11 Дек. 1910 г.
Цензор драматических сочинений [Подпись нрзб.]».

Сцена пуста; мелькнула [Г]амадриада, проскакал фавн, снова пусто; медленно проходит негритянка ища запястья, утерянного молодою гречанкою, и оне исчезают; снова пусто; Пьеро, бедный пастух входит и мечтательно останавливается, опершись на посох; он погружен в глубокую задумчивость. Показывается молодой фавн с виноградной кистью во рту; танцует; замечает Пьеро: «Что ты так печален?», не получив ответа, он продолжает свой танец, и в резвости, сорвав плащ с Пьеро, все настойчивее убеждает его развеселиться, пока тот не отталкивает его и снова не предается своей грусти. Тогда фавн направляется к реке, чтобы напоить Пьеро и наталкивается на запястья гречанки, поднимает его, рассматривает; Пьеро, узнав запястье, бросается к фавну, чтобы отнять его, но оба останавливаются, потому что снова проходит негритянка, ища потерянный убор. Когда они скрываются снова, Пьеро молит отдать ему запястье любимой женщины, взбегает на холм посмотреть не идет ли она, как всегда с купанья; не видя ее, снова грустит, фавн танцует, дразня его запястьем ни [нрзб.] Пьеро старается отнять, наконец, фавн бросает его Пьеро. Тот его надевает. Выбегают сатирессы, бросаются к фавну, смеясь над хромыми силенами, что вышли вслед за ними. Входит

Гамадриада; полная тишина, после которой снова начинается быстрый танец сатиресс, фавнов и силенов; все разбегаются. Пьеро один прислушивается к приближающемуся шествию. Выходят молодая гречанка, грации с золотыми яблоками, которыми они перебрасываются. Пьеро прячется. Они снимают покрывала и резвятся перед купаньем, затем целомудренно склоняются пред статуей Венеры, принося ей мольбы. Спускаются к воде. Смутно виднеется лебедь, гречанка машет ему рукой он все ближе; грация и негритянка становятся тесным кругом, скрывая девушку с птицей. Появившийся фавн учит Пьеро палкой убить лебедя. Пьеро бросается к женщинам, те с криком разбегаются, лебедь взлетает, пастух бежит на холм и оттуда поражает лебедя палкой, тот падает, и Пьеро прячет его, умирающего в густой траве, слышна предсмертная песнь лебедя. Выбегают женщины, они в отчаянье, видя лебедя убитым, гречанка, приблизившись к трупу, преклоняет колени, новый общий порыв отчаяния. Приносят золотые носилки, лебедя кладут на них, и негритянки при свете факелов медленно его уносят. Фавн издевается над ними, имитируя их печальные движения и утешает Пьеро, научая его, воспользовавшись сумерками и белой своей одеждой, обмануть гречанку, которая примет его за лебедя. Пьеро учится движениям птицы, благодарит фавна и оба они уходят. Снова проходят женщины в печальных одеждах. Гречанка стоит на колене, издали что-то белеет, ближе, ближе. «Лебедь!» Гречанка бросается к Пьеро, оба застывают, смотря в глаза друг другу, меж тем как фавн, сатиресы и пр. бешено танцуют.

Источник: ОРиРК СПбГТБ. Цензурный фонд. Автограф Вс.Э. Мейерхольда (2 экз.). Без шифра.

II

М.М. ФОКИН. ЛЕБЕДЬ

БАЛЕТ В ОДНОМ АКТЕ КАТУЛЛА МЕНДЕСА.
МУЗЫКА ШАРЛЯ ЛЕКОКА

HOTEL CONTINENTAL BIARRITZ
LE CYGNE
BALLET EN UN ACTE DE CATULLE MENDES
MUSIQUE DE CHARLE LECOCQ

Пьеро, бедный, молодой пастух, спит, глубоко опираясь на свою палку.

Показывается маленький фавн.

Он потягивается. [Напивается.]

Фавн замечает Пьеро: «Почему он печален?»

Он зовет Пьеро: «Хочешь ты пить мое вино?»

Пьеро остается упавшим под плащом, он печален. Подстрекает фавна. Отказ и негодование Пьеро. Он опять садится печальный.

Фавн ему дает пить из чашечки цветка.

Он ему дает есть фруктов.

Пьеро влюблен. Он любит одну даму, которая каждый день является в сопровождении своих женщин. Секрет Пьеро. Пьеро обращается к цветам. Он видит себя купающимся в цветах. Из его глаз [нрзб.][970] спускает в сердце. Его любовь, его обожание доходят до страсти.

Фавн его спрашивает: кто он? Бедный пастух углубляется в мечты.

Танец маленького фавна

[970] Ср. в публикации Г.Н. Добровольской.

Мал[енький] фавн ищет чем бы развеселить Пьеро и танцует аккомпанируя себе на флейте. Пьеро в отчаянии. Мал[енький] фавн флейтой зовет нимф.

Танец нимф

Pas de L'Hamadriade[971]

Они стараются обольстить Пьеро.

Ансамбль нимф

Пьеро противится.

Нимфы подстрекают его насмешками над ним.

Шествие Леды

Пьеро и нимфа слушают.

Это принцесса, которая входит из своего дворца и принимает [ся] со своими женщинами купаться.

Они приготовляются к купанию.

Valse lento[972]

Целомудренная, она просит в молитве [у] Венеры ее прикрыть покровительством ночи.

Молитва Венере

Леда склоняется перед статуей Венеры, другие женщины ей вторят. Моление.

Показывается[973] Леда. Она приближается к Лебедю и становится на колени. Пьеро, который непрерывно следил за пантомимой Леды, приближается к ней.

Но Леда подымается сердитая, хватает лук и стрелу, подымается на холмик и прицеливается в Пьеро, кот[орый] убегает. Стрела летит. Женщины смотрят в сторону куда убежал Пьеро, и замечают что он ранен. Леда опять сходит медленно с холма. Леда произносит погребальную речь. Негритянки несут носилки на кот[орых] находится Лебедь. Женщины исчезают принеся Лебедя. Маленький фавн входит.

Танец фавна

Пьеро входит раненый в шею. Он свидетельствует свой (dese-spoir?)[974], видя убитого Лебедя.

Никогда больше он не может быть любимым Ледой.

Маленький фавн (moque?)[975] ему (grosse)[976]: «Глупый, не так ли ты был как Лебедь?»

«Твои большие рукава не есть ли похожи на его? В полночь ты приди к Леде которая ошибется». Пьеро спешивается. Но мал[енький] фавн успокаивает его и ему указывает походку, которую надо принять. Пьеро имитирует движения м[аленького] фавна, чтобы походить на птицу.

Ночь проходит. Разочарование Пьеро.

Сцена купания.

Неопределенное видение лебедя. Он делается более видимым. Леда ему посылает поцелуй. Лебедь рядом с Ледой. Ласки Леды. Женщины группируются стеной перед Лебедем и Ледой.

Пьеро вооружается палкой. Он скользит, невидимый, за дерево, и ее устремляет в группу женщин, котор [ые] бегут в страхе. Лебедь подымается на воздух и после одного невыразимого полета направляется в сторону холмика.

---

[971] Танцевальное движение Гамадриады (*фр*.).

[972] Вальс лент (*фр*.).

[973] Выделенная далее курсивом часть текста (Курсив наш. – *А. Л.)* находится в автографе на обороте листа 1, хотя по смыслу должна находиться где-то в другом месте. Г.Н. Добровольская при публикации сдвинула этот фрагмент текста в другую часть либретто (ср. далее).

[974] Отчаяние (*фр.)*.

[975] Высмеивает *(фр.)*.

[976] Грубо *(фр.)*.

Пьеро подымается и достает Лебедя своей палкой.

Лебедь падает.

Пьеро следит за сценой умирающего Лебедя[977]. Он прячется в пучок трав.

Слышится голос.

Песнь лебедя

Этот голос, это песня умирающего лебедя.

Пьеро, сперва изумленный, ждет.

Женщ[ины] входят взволнованные, видя умирающего лебедя.

Они преследуют грозно. Пьеро тогда старается убежать и исчезает.

Он сейчас же утешается и благодарит маленького фавна. Потом оба уходят. Женщины возвращаются медленно к носилкам. Женщины, медленно скользя, углубляют Лебедя в цветы. Леда вновь берет свое место под деревом и остается в огорчит [ельной] позе. Вдали видится что-то белеющее. Общее удивление. Это Пьеро, который является таким же образом как Лебедь.

Радость Леды, которая принимает Пьеро с нежностью.

Женщины, как в предыдущий раз, закрывают сцену Леды и Пьеро.

Источник: *Фокин М.М.* Le Cygne. Ballet en un acte de Catulle Mendes, musique de Charles Lecocq. ОРиРК СПбГТБ. Фонд М.М. Фокина. Без шифра.

III

ЛЕБЕДЬ

БАЛЕТ В ОДНОМ АКТЕ КАТУЛЛА МЕНДЕСА.
МУЗЫКА ШАРЛЯ ЛЕКОКА

Пьеро, бедный молодой пастух, спит глубоко опираясь на свою палку.

Показывается маленький фавн.

Он потягивается. [Напивается].

Фавн замечает Пьеро: «Почему ты печален?»

Он зовет Пьеро: «Хочешь ли ты пить мое вино?»

Пьеро остался [лежащим] под плащом, он печален. Подстрекание фавна.

Отказ и негодование Пьеро. Он опять садится печальный.

Фавн ему дает пить из чашечки цветка.

Он ему дает есть фруктов.

Пьеро влюблен. Он любит одну даму, которая каждый день является в сопровождении своих женщин. Секрет Пьеро. Пьеро обращается к цветам. Он видит себя купающимся в цветах. Из его глаз пламя[978] спускает[ся] в сердце. Его любовь, его обожание доходят до страсти.

Фавн его спрашивает: кто он? Бедный пастух, он углубляется в мечты.

Танец маленького фавна

Мал[енький] фавн ищет, чем бы развлечь Пьеро, и танцует, аккомпанируя себе на флейте. Пьеро в отчаянии. Мал[енький] фавн зовет нимф.

Танец нимф

Pas de L'Hamadriade

Она старается обольстить Пьеро.

---

[977] На полях справа зачеркнуты два слова: «Ловит птицу».

[978] Ср. выше.

Ансамбль нимф

Пьеро противится.

Нимфы подстрекают его насмешками над ним.

Шествие Леды

Пьеро и нимфы слушают.

Это принцесса, которая выходит из своего дворца и приезжает со своими женщинами купаться.

Они приготовляются к купанью.

Целомудренная, она просит в молитве к Венере ее прикрыть покровительством ночи.

Молитва Венере

Леда склоняется перед статуей Венеры, другие женщины ей вторят.

Моление.

Ночь приходит. Разочарование Пьеро.

Сцена купания.

Неопределенные видения Лебедя. Он делается более видимым. Леда ему посылает поцелуй. Лебедь рядом с Ледой. Ласки Леды. Женщины группируются стеной перед Лебедем и Ледой.

Пьеро вооружается палкой. Он скользит невидимый за деревом и ее [направляет] в группу женщин, которые бегут в страхе. Лебедь подымается на воздух и после одного невыразимого полета направляя [ется] в сторону холмика.

Пьеро подымает и достигает Лебедя своей палкой. Лебедь падает.

Пьеро следит за сценой умирающего Лебедя. Он прячется в пучок трав. Слышится голос.

Песнъ Лебедя

Этот голос, это песня умирающего Лебедя. Пьеро, сперва изумленный, ждет. Он плачет. Женщины входят взволнованные, видя умирающего Лебедя. Они преследуют грозно Пьеро. Пьеро тогда старается убежать и исчезает.

Показывается[979] Леда. Она приближается к Лебедю и становится на колени. Пьеро, который неотрывно следил за пантомимой Леды, приближается к ней.

Но Леда подымается сердитая, хватает лук и стрелу, подымается на холмик и прицеливается в Пьеро, кот[орый] убегает. Стрела летит. Женщины смотрят в сторону, куда убежал Пьеро, и замечают, что он ранен. Леда опять сходит медленно с холма. Леда произносит погребальную речь. Негритянки несут носилки, на кот[орых] находится Лебедь. Женщины исчезают, принеся Лебедя. Маленький фавн входит.

Танец фавна

Пьеро входит, раненный в шею. Он свидетельствует свое (desespoir)[980], видя убитого Лебедя. Никогда больше он не [с]может быть любимым Ледой. Маленький фавн (toque)[981] ему (grosse)[982]: «Глупый, не так[им же] ли ты был, как Лебедь? Твои большие рукава не похожи ли

на его [крылья]? В полночь ты приди к Леде, которая ошибается». Пьеро сомневается. Но мал[енький] фавн успокаивает его и ему указывает походку, которую надо принять. Пьеро имитирует движения м[аленького] фавна, чтобы походить на птицу

---

[979] См. комментарий выше.

[980] Отчаяние (*фр.*).

[981] Высмеивает *(фр.)*.

[982] Грубо *(фр.)*.

Он сейчас же утешается и благодарит маленького фавна. Потом оба уходят. Женщины возвращаются медленно к носилкам. Женщины, медленно скользя, углубляют Лебедя в цветы. Леда вновь [занимает] свое место под деревом и остается в огорченной позе.

Вдали виднеется что-то белеющее. Общее удивление. Это Пьеро, который является таким же образом, как Лебедь. Радость Леды, которая принимает Пьеро с нежностью. Женщины, как в предыдущий раз, закрывают сцену Леды и Пьеро.

Источник: [Фокин, 1981, с. 258-259].

Литература

Волков Н.Д. Мейерхольд: в 2 т. Т. 2: 1908-1917. М.; Л.: Academia, 1929.

Добровольская Г.Н. Михаил Фокин: Русский период. СПб.: Гиперион. 2004.

Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994.

Коонен А. Страницы жизни. М.: Всероссийское театральное общество, 1975.

Смирнова А.В. Студии на Бородинской // Встречи с Мейерхольдом. М.: Всероссийское театральное общество, 1967. С. 84-113.

Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. М.: ВТО, 1970.

Фокин М.М. Против течения. Изд. 2-е, доп. и испр. / ред. Г.Н. Добровольской. Л.: Искусство, 1981.

Щербаков В.А. Пантомимы Серебряного века. СПб.: Санкт-Петербургский театральный журнал, 2014.

Le Cygne. Ballet-Pantomime en un acte de Catulle Mendes / Musique de Charles Lecocq. Partition piano solo. Paris, 1899a.

Le Cygne [Texte imprime]: ballet en 1 acte a [Paris, 1899b] / Catulle Mendes; musique de Charles Lecocq. 1 vol. [Paris, 1899b].

© Лопатин А.А., 2017

Наброски о летних театрах Серебряного века

Олег Дмитриев

Цель этих заметок – обратить внимание на феномен в русской культуре, который прежде не привлекал внимания, считался несущественным, незначительным довеском общего театрального процесса и рассматривался исследователями лишь в его контексте. А между тем, благодаря летним театрам для публики в течение целой трети года, а в южных губерниях и того дольше, в затихающей по окончании сезона теплине театрального процесса успешно поддерживался огонь для будущего театрального сезона.

Летний театр значительно ближе к театру первозданному, который, прежде всего, был зрелищем, а не предприятием по оказанию комплексных зрелищных услуг. Эта попытка возвращения в стихию чистого зрелища напоминает феномен эволюции млекопитающих, когда парнокопытные вернулись в океан, чтобы стать китообразными, то есть «новыми рыбами». Помимо служебной функции дежурного по лету, у летнего театра еще очень много достижений, которые заслуживают если не исследования, то хотя бы упоминания.

На рубеже XIX-XX веков летние театры не то чтобы зародились, но более-менее отчетливо сформировались, получили широкое распространение, пережили расцвет и даже бум, а потом ослабли и были смещены на третьи роли более удачливыми конкурентами – спортивными зрелищами и кинематографом.

Летние театры – это здания или сооружения, размещенные в увеселительных парках и садах, пригородных зонах отдыха крупных городов, в курортных и дачных районах, в поместьях и селах. Во множестве провинциальных городов России летний театр, будучи единственным в городе, исполнял функцию городского театра. Летние театральные здания возводились из легких материалов, чаще всего – из дерева (поэтому так часто эти театры горели), либо из кирпича, но без утеплителя. Полы зачастую были земляными. Освещение, как правило, естественное. Кровля легкая. В отличие от театра круглогодичного действия, в летних театрах состав помещений, обслуживающих зрителей и сцену, значительно сокращен: в основе только демонстрационный комплекс – зрительный зал и сцена. Упрощено механическое оборудование сцены. Вместимость 100-800 человек.

Открытый летний театр – это, как правило, сцена с навесом, а то и без него, и зрительские места под открытым небом; вместимость их доходила до нескольких тысяч человек. Примеры дачных театров – в ремарках пьес А.П. Чехова и А.М. Горького. Например, ремарка из «Чайки»: «Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно. Налево и направо у эстрады кустарник. Несколько стульев, столик»[983]. В пьесе «Дачники»: «На первом плане с левой стороны две сосны, под ними круглый стол, три стула. За ними невысокая терраса, покрытая парусиной. Напротив террасы группа деревьев, в ней широкая скамья со спинкой. За нею дорога в лес. Дальше, в глубине правой стороны, небольшая открытая сцена раковиной, от нее – справа налево – дорога на дачу Суслова. Перед сценой несколько скамей»[984].

Зародились летние театры в России в XVII веке, поначалу – в летних царских резиденциях, а потом, как калька, в помещичьих усадьбах и в частных парках в городах. Первый русский театр – «хоромина» в селе Преображенском, открытый в 1672 г. для царя Алексея Михайловича, – представлял собою просторное деревянное здание площадью в 90 кв. сажен;

[983] [Чехов, 1985, т. 10, с. 141].

[984] [Горький, 1976, с. 185].

по сути являлся летним театром. В XVIII веке получили распространение увеселительные сады – воксалы с летними театрами и сценическими площадками (например, в Кускове, Лефортове, Архангельском, на Сокольничьем поле и в других окрестностях Москвы; в Летнем и Итальянском садах, Екатерингофе, на Крестовском и Каменном островах, в Полюстрове, Озерках, Тайцах, Сиворицах, то есть в Петербурге и его окрестностях).

Но есть и родство более древнее, это – балаганы, временные театральные помещения, которые воздвигались в период религиозных празднеств или во время проведения ярмарок для простонародья, ибо ему также не чуждо было веселье. Балаганы существовали в России в XVII – начале XX века.

Конечно, разные слои населения неодинаково проводили досуг: «белая кость» и «чумазые» развлекались каждый на свой лад. Интересное наблюдение содержится в фельетоне «Марьина роща» Михаила Загоскина, бывшего, кстати, некогда директором московских императорских театров: «<…> Эти два загородные гулянья не в дальнем расстоянии друг от друга; но общества, их посещающие, до такой степени различны меж собой, что даже цыгане, которые поют в Петровском воксале, не хотят знаться и водить хлеб-соль с цыганами и цыганками, забавляющими посетителей Марьиной рощи»[985].

Участниками зрелищных действ, помимо упомянутых цыган, были поначалу иностранцы, но во второй половине XVIII века стали появляться свои национальные актеры, в том числе и бродячие, такие как Счастливцев и Несчастливцев из «Леса» А.Н. Островского: «Несчастливцев. <…> Вот, если бы нам найти актрису драматическую, молодую, хорошую… Счастливцев. Тогда бы уж и хлопотать нечего-с, мы бы сами-с… остальных подобрать легко. Мы бы такую труппу составили…»[986] Да, актрисы были большим дефицитом – женщин, девиц особенно, тщательно оберегали от доли сей, как Нину Заречную из «Чайки»: «Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема… боятся, как бы я не пошла в актрисы…»[987]

Летний сезон начинался сразу после Великого поста – на Пасхальной неделе. Во время постов играть православным на сцене воспрещалось, выступать можно было только иностранцам. Но голь на выдумки была хитра. Из книги Ф.И. Шаляпина «Маска и душа»: «Был Великий пост. По-русски петь запрещалось, а потому опера приняла название итальянской, хотя итальянцев в ней было только двое: флейтист в оркестре и хорист Понтэ, мой знакомый по Баку, очень славный человек. Вскоре меня заставили петь Оровезо в “Норме”, для чего я должен был переписать свою партию по-итальянски русскими буквами. Воображаю, как сладостно звучал итальянский язык в моих устах»[988]. Продолжался сезон на летних сценах до «белых мух», пока ходила публика. (К примеру, знаменитые постановки футуристов в летнем театре лунапарка в Петербурге были осуществлены в начале декабря 1913 г.)

Несколько слов об издержках профессии бродячего актера. Первая иллюстрация – из рассказа писателя чеховского круга Александра Фёдорова «Гастролеры»[989]:

> – Ужасная, знаете, публика там, – сказал Ларский. – Купцы больше. Приходят в театр, спрашивают в кассе: «Ломовая камедь, али словесная?» – то есть акробаты или драматическая труппа? Как только услышат, что «словесная», – назад. «Мы, говорят, тоже видали виды-то, нас на мякине не проведешь».
>
> Девочка, до этого времени ловившая бабочек, проговорила:

[985] [Загоскин, 1988, с. 190].
[986] [Островский, 1982, с. 249].
[987] [Чехов, 1985, т. 10, с. 146].
[988] [Шаляпин 1983, с. 124].
[989] [Фёдоров, 1982, с. 291].

– А один купец Скукину (Актер-комик. – О. Д.) горчицей лицо вымазал и дал за это пятнадцать рублей. А папа (Актер Ларский – О. Д.) отнял у Скукина деньги, а купца побил и деньги ему в лицо бросил.

Это откровенное разоблачение вызвало у Ларского и Дальской краску стыда и смущения, но «купеческий помазанник» смутился меньше всех.

– Глупо сделал, милочка, – ответил он, – отчего дураку не доставить удовольствие, меня не убыло оттого, что он мне горчицей рожу вымазал, а теперь вот и кайся. На пятнадцать рублей-то мы бы доехали, а тут изволька драть пешком… «Идешь и себя презираешь», – как говорил мой коллега Аркаша Счастливцев.

А вот цитата из «Блуждающих звезд» Шолом-Алейхема[990]:

Директор Альберт Щупак волен при распределении контрамарок бесноваться, скрежетать зубами, неистовствовать и сходить с ума <…> – Шолом-Меир (Бухгалтер, кассир. – О. *Д.)* обращает на него столько же внимания, сколько на прошлогодний снег. Кому надо дать контрамарку, тому он дает, а кому полагается войти в театр без всяких контрамарок, тот войдет.

Ссорится с публикой не следует <…>.

Да не впадет в ошибку читатель, и не подумает он, что вся голенештинская публика состоит сплошь из одних контрамарочников. Есть и такие, которые истратили последний, в поте лица заработанный рубль, заложили какую-нибудь вещь или взяли взаймы у приятеля на несколько дней рубль-другой, чтобы купить билеты для своих детей.

И как, на самом деле, не доставить детям это удовольствие? Разве есть другие развлечения в Голенешти? Так-то оно так, но что поделаешь, когда все-таки нет ни гроша за душою, подзанять не у кого, а дитя просит, умоляет, жаждет, посмотреть спектакль, буквально чахнет с тоски?

Последствием реформ Александра II был бум частной инициативы и индустриализации, резко выросла численность городского населения. Перед огромной людской массой стоял вопрос заполнения свободного времени. Существующая монополия императорских театров сковывала возможности частных лиц, а потребность в театре с каждым годом возрастала. Императорские театры не могли в полной мере удовлетворить эстетических потребностей увеличивающегося населения.

В 1882 г. была произведена отмена монополии императорских театров, это позволило резко увеличить театральное предложение для новой публики. Ограничения для частной инициативы были существенно ослаблены, что повлекло появление огромного числа новых сценических площадок.

Различные коммерческие театральные проекты охватывали все слои городского населения, ориентировались на зрителей разных типов; естественно, репертуар, сверхзадачи и художественная ценность спектаклей, концертов и других зрелищных продуктов соответствовали интересам конкретной публики. Большое количество театральных площадок в докинематографическую эру обеспечивали, по мере сил, удовлетворение этих потребностей. Увеличение числа сценических площадок в летний период обусловлено как техническими факторами (не требовалось отопления и освещения), так и ростом спроса на досуг в каникулярный период.

У каждого сословия свои интересы, свои запросы, и для их удовлетворения стали появляться соответствующие сценические площадки. Городскую публику условно можно разде-

[990] [Шолом-Алейхем, 1994, с. 16].

лить на пять групп: (1) аристократы и государственная знать; (2) офицерство и чиновники; (3) интеллигенция с высокими требованиями; (4) буржуазно-мещанский не слишком взыскательный слой и (5) малообразованный слой пролетариев, ремесленников и прислуги. Для этих последних, дабы отвлечь их от пьянства, криминала и антиправительственной деятельности (а в национальных окраинах и с целью пропаганды русского языка и культуры), государство и всевозможные общества (попечительства о народной трезвости, например) открывали народные театры (и летние в том числе).

В летний период сценическая активность (в Петербурге, например) перемещалась вслед за уехавшей на летний отдых публикой. Аристократия располагалась поблизости к летним резиденциям императора и великих князей – в Павловске, Царском Селе, на Петергофской дороге от Стрельны до Ораниенбаума. Гвардия переезжала в Красное село. Министры— на казенные дачи на Аптекарском, Крестовском, Каменном и Елагином островах. Средний класс осваивал Териоки, Сиверскую, Мартышкино, Вырицу. Мелкие чиновники, петербургские немцы, небогатая интеллигенция (молодые юристы, врачи, актеры) снимали дачи в Новой и Старой Деревнях, Коломягах, Лигове, Парголове, Лесном и Гражданке. Для увеселения отдыхающих то тут, то там появлялись летние театры, где выступали и любители, и подрабатывающие в свой отпуск артисты императорских театров.

Организация театра всегда была рискованным предприятием. В чеховском рассказе «Душечка» вызывает сочувствие крик души антрепренера Кукина: «Работаешь, стараешься, мучишься, ночей не спишь, все думаешь как бы лучше, – и что же? С одной стороны, публика, невежественная, дикая. Даю ей самую лучшую оперетку, феерию, великолепных куплетистов, но разве ей это нужно? Разве она в этом понимает что-нибудь? Ей нужен балаган! Ей подавай пошлость! С другой стороны взгляните на погоду. Почти каждый вечер дождь. Как зарядило с десятого мая, так весь и июнь, просто ужас! Публика не ходит, но ведь я за аренду плачу? Артистам плачу?»[991]

Остановимся подробнее на тяжелой антрепренерской доле. Многострадальному Кукину вторит антрепренер Вавилов из фельетона Владимира Азова «Рассказ старого антрепренера»[992]:

> «Саломею» Уайльда нам не разрешила драматическая цензура. Мы переделали ее в «Царевну», не столько Уайльда, сколько нашего суфлера Звездича. Цензура разрешила, но не разрешил г. Пуришкевич[993]. «Царевну» мы переделали в «Пляску семи покрывал», не столько нашего суфлера Звездича, сколько студента, который переписывает у нас роли. Пуришкевич разрешил, но не разрешил г. Меньшиков[994]. Тогда переделали «Пляску семи покрывал» в русскую бытовую пьесу «Олимпиада» (в скобках – «Липочка»), и уж переделывали все сообща: я, жена моя Каменева-Горская, суфлер наш Звездич, резонер Максудов-Кречетов и комическая старуха Горева 2-я.
>
> И что вы думаете? Не разрешили! Драматическая цензура разрешила, г. Пуришкевич разрешил, г. Меньшиков разрешил, а явился какой-то Бог его знает, кто он такой, союзник, что ли, тоже – сказал veto через «ять» и не разрешил.

---

[991] [Чехов, 1985, т. 9, с. 281].

[992] [Азов, 1911, с. 134].

[993] Пуришкевич Владимир Митрофанович (1870-1920) – политический деятель ультраправого толка, монархист, черносотенец.

[994] Меньшиков Михаил Осипович (1859-1918) – публицист и общественный деятель, один из идеологов русского националистического движения.

– Не могу, – сказал, – дозволить, чтобы играли «Олимпиаду», потому что оскорбительно для русского народа.

Мы уж ему и в буфете подносили, и в ресторан водили угощать. Пить – пил, а разрешить – не разрешил.

– Присяга, сказал, – не позволяет разрешить.

Какая у них странная, у этих союзников, присяга!

Конечно, мы махнули рукой на Уайльда. У нас ведь не Художественный театр – нам пить-есть надо. Стали готовить пьесочку одну. Довольно известная пьеса – «Вечерняя заря» (Автор – К. Гамсун. – О. Д.).

Приготовили честь-честью, две репетиции даже сделали, костюмчики выписали самые лучшие, поставили на афишу.

Можете себе представить, – название ли публике понравилось или что другое (признаться, я таки каждый акт отдельно озаглавил, и довольно «эффектно»), но только для начала спектакля еще целых три часа, а в кассе уже семьдесят рублей денег.

Великолепно! Хожу, руки потираю.

И вдруг телеграмма: «Потрудитесь “Вечернюю зарю” снять. Крушеван[995]».

Можете себе представить? Цензурировали пьесу по всем инстанциям, а Крушевана вдруг пропустили. Натурально, человек обиделся. Человек видный, человек властный, одно слово – бессарабец, и вдруг без его спроса пьесу ставят.

Мы ему срочную с оплаченным ответом. Ждем-пождем – ответа никакого.

Пришлось снять и деньги вернуть обратно. Живые денежки – семьдесят рублей, да еще с хвостиком…

Стали готовить «Стены» Найдёнова. Известный русский писатель. Послали Пуришкевичу, Меньшикову, Крушевану; того союзника неизвестного, который «Олимпиаду» снял, на генеральную репетицию пригласили. От всех получили согласие. Вдруг, – можете себе представить, – от какого-то Ярмонкина[996] письмо, даже не оплаченное маркой: «Я, – пишет, – в качестве автора “Писем идеалиста”, не могу разрешить постановки пьесы, проповедующей разврат».

Наши все загалдели:

– Какой такой Ярмонкин! Не знаем никакого Ярмонкина! Наплевать на Ярмонкина!

Им, конечно, наплевать, но вы в мое войдите положение. А вдруг этот Ярмонкин – значительное лицо? Может, он с кем знаком? И, наконец, ежели письменно запрещать и даже маркой письма не оплачивает – значит, имеет власть запретить.

Конечно, снял я пьесу. Не мог же я рисковать всем. Разве нынче знаешь, кто имеет власть, и кто не имеет?

– Ребята, – сказал я нашим, – плюнем-ка мы на всю эту новейшую драматургию, черт ее побери. От нее одни неприятности! Обратимся мы лучше вспять – к доброй старой мелодрамочке. Уж этого никто не запретит.

---

[995] Крушеван Павел (Паволакий) Александрович (1860-1909) – журналист, публицист праворадикального толка, известен как активный черносотенец.

[996] Ярмонкин Валентин Васильевич (1847 [1848]-?) – книгоиздатель и публицист, редактор «Вестника Русского собрания».

> И назначил я к постановке пьесочку «За монастырской стеной» (Луиджи Камолетти. – О. Д.).
>
> Все разрешили. Ярмонкину я на ответе вместо одной марки три приложил. Он ответил открыткой: «Разрешаю». Неизвестный союзник – тот даже одобрил: «Вполне, – сказал, – хорошая пьесочка». Ну-с, я воспрянул духом. И вдруг, – можете себе представить, – не более, как за полчаса до спектакля, телеграмма: «Не разрешаю касаться монастырских порядков. Антрепренеру Вавилову и всей труппе анафема. Иеромонах Ексакустодиан[997]».
>
> Теперь вы понимаете, батенька, почему я бросил театр и открыл кинематограф?

А вот на ту же тему фрагменты фельетона Осипа Дымова «Драматург»[998]:

> Драматург раскланивается и идет к директору театра <…> Начинают обсуждать ту будущую пьесу, которая еще не написана.
>
> – Голубчик, – говорит директор, – конечно, я не вмешиваюсь, но не пишите вы ничего о политике <…> Не касайтесь также гомосексуальности – это старо <…> Исключите еврейский вопрос <…> Забудьте совершенно об армии и флоте <…> Не нападайте на бюрократию <…> Не касайтесь проституции <…> Не выводите на сцену писателей, скульпторов, борцов, кокоток, сыщиков, спиритов, студентов <…> Вдов, инженеров, депутатов, крестьян, миссионеров <…> А дайте слушателям здоровую, свежую пищу <…> А главное: не слушайте никаких советов. Пишите то, что Бог на душу положит. Пишите, как и что хочется, и выйдет очень хорошо <…>

Очень интересен анализ петербургской дачной театральной деятельности приведен в газете «Обозрение театров» за 1907 г. журналистом, скрывшимся под псевдонимом Летний обозреватель[999]:

> Каждое лето в окрестностях Петербурга происходит массовый прогар разных пригородных театров. Особенно рано начались прогары в этом году. Еще только наступила вторая половина сезона, а дела прекратились – в Куокалле, в Озерках, в Лигове, в Александровке, в Тайцах, в Удельной, в Келломяках (Финл. жел. дор.), на ст. Сиверской и «Аркадии» у Строганова моста.
>
> Остальные «храмы Мельпомены» влачат более чем печальное существование. В некоторых из них сборы колеблются от 2 до 15 р. Ничего удивительного, а главное «странного» для русского театра вообще, видеть в этом явлении не приходится. Все это в порядке вещей. Посмотрите: сколько таких «театральных предприятий» (?!) в окрестностях Петербурга. Неугодно ли сосчитать? Возьмите Балтийскую дорогу. Ветвь на Ораниенбаум: Лигово – 2; Сергиево – 2; Стрельна – 2 (в прошлое лето было 3); ст. Петергоф – 1; Мартышкино – 1. Итого в расстоянии 1 ч. 15 мин. езды от Петербурга – 9 театров. Ветвь на Нарву – не считая Лигово. Красное Село – 1; Дудергоф – 1; Тайцы – 1. На расстоянии 1 ч. 30 мин. до Гатчины – 3 театра; не

[997] Махароблидзе Ексакустодиан Иванович (?—1960) – иеромонах, с 1906 г. на службе в военно-духовном ведомстве, начальник канцелярии протопресвитера военного и морского духовенства, исполнял одновременно обязанности ктитора походной церкви Его Величества.

[998] [Дымов, 2000, с. 278].

[999] [Летний обозреватель, 1907, № 145, с. 9-10; № 146, с. 8-9].

считая того, что не имеются сведений о театрах за Гатчиной; а они там есть, – в этом не может быть сомнения. Варшавская ж. д.: Александровка – 1; Гатчина – 2; Сиверская – 3; Строганово – 1; Луга – 2 (один в этому году закрыт); Псков – 3 театра, цирк, 6 любительских кружков. На расстоянии – 6 ч. езды – 12 театров. Ириновская ж. д.: Охта – 1; Пороховые – 1; Всеволожская – 1; Ириновка – 1. На расстоянии – 1 ч. 20 мин. – 4 театра. На Царскосельской железной дороге – 1 театр в Павловске. Николаевская ж. д.: Колпино, Поповка, Любань, Малая Вишера – по одному, не считая на мелких полустанках, – 5 театров на расстоянии 4 ч. 15 мин. езды. Приморская: Коломяги, Сестрорецк, Ермоловка – три театра на расстоянии 1 ч. 15 мин. езды. Финляндская жел. дор.: Лесной – 2; Удельная – 1; Озерки – 2; по одному: в Парголове, в Куоколла-Келомяки, в Териоки, в Райволе, в Перкъярви. Всего на расстоянии до Выборга – 3 ч. 40 мин. езды – 14 театров. Как видно, Финляндская жел. дорога побила в этом отношении рекорд! Если ко всему этому прибавить два сарайчика в Старой и Новой деревнях – получим, что в ближайших окрестностях Петербурга разбросано ровно 50 театров. Не правда ли – внушительная цифра?! Увидев ее, пожалуй, [может создаться впечатление] – какая у нас, однако, театральная летняя публика! Под боком Петербурга, где тоже масса летних развлечений, может существовать 50 театров! В сущности – ничего подобного нет. Не публика у нас театральная, а чересчур много развелось театралов-любителей. Всякому «играть» хочется, всем, начиная от гимназистов подготовительного класса и вплоть до почтенных матерей семейств, которыми, по самому дамскому счету, давно уже минул «бабий век». Большинство из этих театров в руках любителей. В очень немногих играют профессиональные актеры, да и то практикуется разовая система, причем в помощь приглашаются даровые очень дешевые любители. Там же где существуют постоянные труппы, там всегда почти, в конце концов, случается крах. Если отнестись к делу серьезно, надо отметить, что настоящее театральное предприятие в окрестностях Петербурга самостоятельно, без «субсидий», не может [успешно существовать] <…>. Кто же эксплуатирует эти театры? В чьих руках находятся дачные «театральные предприятия»? Статистика дает любопытные ответы на эти вопросы. Из 50 театров – в 21 подвизаются любители; в 6 – существуют товарищества; в 19 – антрепренеры и 4 – в этом году пустуют. Следовательно, пальма первенства в деле насаждения драматического искусства в дачных местностях принадлежит г. г. «губителям» <…> Им принадлежит почти 50% театральных предприятий. Из числа – 21 театра, в которых подвизались любители, – в 10 имеются постоянные труппы, т[о] е[сть] эти театры сняты на все лето известными кружками, которые и ставят спектакли более или менее регулярно. В остальных 11 – спектакли ставятся время от времени тем или иным кружком, снимающим театр на один раз. Следует оговориться: владельцы этих последних отнюдь, конечно, не в убытке от такого порядка вещей, – их театрики так и переходят из рук в руки. Шесть театров сняты товариществами, из которых каждое на $^{9}/_{10}$ состоит тоже из любителей или из учеников и учениц различных драматических школ, так расплодившихся за последнее время. Собственно настоящее «актерское товарищество» – или, вернее, «товарищеская антреприза» – существовало одно – во Пскове, да и то на днях лопнуло. Статистика нам дает весьма почтенную цифру серьезных,

> якобы, «театральных предприятий». В 19 театрах, т[о] е[сть] тоже около 50%, имеются антрепризы. Но какие – вопрос иной. В этом числе действительно серьезных более или менее предприятий всего 4 – Ораниенбаум, Красное Село, Павловск и Териоки, да и то постоянная труппа имеется в одном лишь последнем. В первых трех – разовая система. Правда, играют лучшие силы Императорских театров, рядом с которыми, однако, сплошь и рядом встречаются никому не известные любители. Далее – из 19 театров – 7 эксплуатируются самими владельцами, которые в то же время держат и буфет. Такой антрепренер-буфетчик, строя все свое благополучие на продаже спиртных напитков, берет режиссером какого-нибудь второстепенного актерика и поручает ему набрать труппу «подешевле». Она набирается опять-таки на $^{3}/_{4}$, а иногда и сплошь из любителей или из «отбросов актерского рынка» – «количеством поболе, ценой подешевле». Остальные – 8 театров эксплуатируют дамы, большинство из которых принадлежит к разряду тех, коим во что бы то ни стало хочется «играться», а так как при этом или у них или у людей, им близких, имеются более или менее солидные капиталы, то они ничтоже сумняшеся снимают летний сарайчик и приглашают или местных даровых любителей или привозят таковых из Петербурга, оплачивая лишь проезд. Для лучшего антуража приглашаются два-три актеришки – не из важных. Сама же «госпожа антепренерша» «несет на себе весь репертуар», играя, конечно, только лишь первые роли, подчас – «рассудку вопреки, наперекор стихиям». И так, кажется, не будет ошибочно, если скажем, что дачные театральные дела под Петербургом носят чисто любительский характер.

То, что из себя представлял дачный любительский театр, хорошо иллюстрирует фрагмент стихотворения Петра Потёмкина «Дирижер»[1000]:

> Балалаечник Митя Цитрон
> Был главою дачного хора,
> Дирижировал хором он
> Удивительно споро,
> Правда, Фёдоров – первый бас
> И Прокофьев – вторая прима
> Попадали все время мимо,
> Но махал Цитрон – (без прикрас!)
> Неутомимо!
> В светлых туфлях, небрежно-кудряв,
> С артистическим галстуком-бантом,
> Он считался большим талантом.
> Сколько нежных сердец, воспылав
> Неизбежно пристрастной любовью,
> Величали его Мендельсоном <…>

А вот заметка о дачных театрах Николая Шебуева (может быть, он и есть таинственный «Летний обозреватель»?) из той же газеты «Обозрения театров» уже за 1908 г.: «Начну с Дудергофского, где подвизается госпожа Топорская с труппой ее учеников. Эта неутомимая

[1000] [Потёмкин, 1912, с. 151-152].

антрепренерша выстроила там свой собственный очень и вместительный и удобный театр. Не совсем умелое ведение дела не дало ей возможности свести концы с концами. Но в этом сезоне, умудренная опытом, она непременно сделает дело, – потому что ведь потребность в дудергофском театре несомненная <…> Развлечений там нет никаких <…>»[1001].

Приведем фрагмент фельетона «Летний театр» Власа Дорошевича[1002]:

> Летний сезон умирает. Мы знали почти покойного лично. Почти покойный был лакейского происхождения. В самом деле! Петербург удивительно эволюционировал <…> Дело летнего увеселения петербуржцев стало, таким образом, делом исключительно лакейским. Никто, оказывается, так не может развеселить петербуржца, как лакей. И это доказывается цифрами. Прежние антрепренеры – из артистов – иногда наживались, как г-жа Неметти и маркиз Гинсбург, но чаше прогорали, как Лентовский и Сетов. Антрепренеры из лакеев наживаются все сплошь, и никто никогда не слыхал о крахе антрепренера из лакеев. Таково положение дел. А впрочем, всякий город имеет таких антрепренеров, каких он заслуживает. Это совершенно естественно и нормально, что в Петербурге успех имеют именно антрепренеры из лакеев. Ни одна профессия в Петербурге вообще так хорошо не оплачивается, как лакейская. И мне не в одной театральной среде приходилось слыхать, что успех имеют только лакеи. Мне приходилось видеть людей, приезжавших сюда с верными делами и уезжавших с отчаянием:
>
> – Проиграл! Мой друг, я не умею холопствовать, бегать, кланяться, подкуривать, льстить, лакействовать!

Кстати, и сам Влас Дорошевич не избежал выступлений на летних театральных подмостках. Забавная история из его книги «Старая театральная Москва»[1003]:

> Нас с Рощиным (Н.П. Рощин-Инсаров. – О. Д.) соединяла двадцатилетняя и тесная дружба. Мы были товарищами юности. Смешно сказать, – вместе начинали на сцене. В любительском спектакле, в дачном театре, в подмосковном селе Богородском. В «Каширской старине» (Драма Д.В. Аверкиева. – О. Д). Он, корнет Сумского гусарского полка Пашенный, играл Саввушку. Я, великовозрастный гимназист, – Абрама. Василия играл какой-то Тольский-Тарелкин, Марьицу – красавица Волгина. В последнем акте, «под занавес», злосчастный Тарелкин так неудачно и скабрезно упал на труп Марьицы, что, когда опустили занавес, к аплодисментам зрительного зала присоединился и звонкий аплодисмент на сцене. Марьица развернулась и дала своей пухлой ручкой пощечину злосчастному Василию Коркину.

Упомянутая в процитированном выше фельетоне Дорошевича Вера Александровна Линская-Неметти (1857-1910) – русская актриса и успешный антрепренер. Содержала дачный театр в Озерках, затем основала театр «Сад Неметти» на Офицерской улице, где ставился комедийный и фарсовый репертуар, затем, в 1903 г., организовала собственный театр оперетты на Большой Зелениной.

О Рауле Гинсбурге (1860-1955) в записках историка театра и мецената барона Николая Васильевича Дризена сказано: «В Аркадии, принадлежащей Полякову и Александрову, долго царствовал Рауль Гинсбург <…> Рауль оказался незаменимым *impresario*. При его

[1001] [Шебуев, 1908, с. 4].

[1002] [Дорошевич, 1907, с. 112].

[1003] [Дорошевич, 1962, с. 106].

содействии Петербург в течение многих лет имел ряд великолепных артистов, вроде Лардимуа, Декернеля, Ру, Мюратора, а в опере тенора Шевалье. Участие Шевалье в “Жидовке” Галеви останется надолго памятным для петербургских меломанов <…> Сам Гинсбург иногда участвовал в оперетках <…> но специальностью его были пародии в “обозрениях”»[1004].

Упомянутые также Дорошевичем актер Михаил Валентинович Лентовский (1843-1906), высоко ценимый К.С. Станиславским, и оперный певец Иосиф Яковлевич Сетов (1826-1893) на стезе антрепренерства потерпели неудачу.

На непритязательной публике антрепренеры-халтурщики имели неплохой доход. Из стихотворения Саши Чёрного «Юмористическая артель»[1005]:

Все мозольные операторы,
Прогоревшие рестораторы,
Остряки-паспортисты,
Шато-куплетисты и бильярд-оптимисты
Валом пошли в юмористы

<…>

Анекдотами длинно-зевотными,
Остротами скотными,
Зубоскальством
И просто нахальством…
Галерка похлопает,
Улица слопает…
Остальное – не важно…

<…>

Нельзя ли попроще: театр в балаган,
Литературу в канкан.
Рынок требует смеха!

В высшем обществе совсем иные мотивы[1006]:

Гремите, пойте же Измайловские струны
Во имя доблести, добра и красоты!
И меч наш с лирою, неопытной и юной,
Да оплетут нежней художества цветы.

Эти стихи прочитаны Великим князем Константином Константиновичем на встрече в организованном при его участии офицерском клубе «Измайловский досуг». Об антрепренерско-актерской стезе Великого князя читаем у того же барона Дризена[1007]:

<…> Особенное внимание заслуживают спектакли, организованные покойным Великим Князем Константином Константиновичем. Он их

[1004] [Дризен, 1916, с. 33].
[1005] [Чёрный, 2012, с. 84].
[1006] Цит. по: [Чернышёва-Мельник, 2013, с. 108].
[1007] [Дризен, 1916, с. 100].

> устраивал для родного ему «Измайловского досуга», а затем разыгрывал на сцене Китайского театра в Царском Селе <…> Я видел там две пьесы: «Мессинскую невесту» Шиллера (перевод К. Р.) и «Принцессу Грезу» Ростана. Первую пьесу ставил, если не ошибаюсь, Н.Н. Арбатов, вторую – Ю.Э. Озеровский. Среди любителей принимали участие артисты: Д.М. Мусин, В.В. Пушкарёва, Е.И. Тиме. Особенно удалась Великому Князю роль Жоффруа. Игра его вообще не отличалась техническим совершенством. Для этого, прежде всего, не хватало у К. Р. голоса (он был несколько глухого тембра, с ясно выраженным английским акцентом), а затем отсутствовала свобода движений. Впрочем, эти недостатки с лихвой окупались необыкновенным воодушевлением Великого Князя. Я думаю, партнерам его легко было с ним играть. Он увлекал их вдохновением, сознательностью переживаемых моментов, и в роли принца-мечтателя какой трогательный он создавал образ! Слушая его, можно было подумать, что исполнитель верит фантастике произведения. Кроме Великого Князя участвовали дети его: князья Олег, Константин и Игорь Константиновичи. Покойный князь Олег играл в «Принцессе Грезе» роль моряка Бруно и играл отлично: много сценического такта и большая экономия жестов. Поставлены пьесы весьма тщательно. Особенное впечатление оставляли декорации князя Шервашидзе <…>.

О детище другого Великого князя – Николая Николаевича Старшего – Красносельском театре. Из воспоминаний Матильды Кшесинской: «<…> В Красном Селе был построен деревянный театр для развлечения офицеров во время лагерного сбора. В течение июля и первой половине августа, когда Великий Князь жил в лагере, в красносельском театре давали спектакли два раза в неделю. Ставилась какая-нибудь веселая пьеса и балетный дивертисмент <…> По старой традиции последний спектакль летнего красносельского сезона обычно заканчивался общим галопом, в котором участвовали все выступающие артисты»[1008].

Сцена этого красивого и изящного театра помнила имена знаменитых артистов – Анны Павловой, Агриппины Вагановой, Веры Комиссаржевской, Марии Савиной, Марии Ермоловой, Константина Варламова, Михаила Фокина, Александра Давыдова, Анастасии Вяльцевой. О Красносельском театре в заметке Николая Шебуева: «Случалось мне бывать и в Красном Селе. Тут же театр на военном положении. Я был на парадном спектакле, когда публика аплодировала почти по команде. По данному знаку начальства <…>»[1009]. Кстати, Николай II был на спектакле Ф.Ф. Корфа «Белая камелия, или Маскарад в Дворянском собрании» в Красносельском театре 12 июля 1914 г. – в день объявления войны.

Цитата из воспоминаний актрисы Александры Ивановны Шуберт-Яновской: «Опишу Ораниенбаумский театр <…> Театр и сцена выстроены превосходно, зрительный зал – изящный, и все здание как игрушечное. Но зато декораций, мебели – никаких. Мебель брали из буфета, а за декорации из Императорского театра (больше негде достать) не имели средств платить. Была какая-то горестная комната и полинялый сад. Боковые двери отворялись прямо на деревянные лестницы, на которых прикрепляются декорации и мужики лазят зажигать лампы. Уборные были внизу без окон, а свечи вставлялись в бутылки. Рядом с роскошным театром нищенство! Сборы были, пресса поддерживала, но дирекция со своей стороны ставила нам всевозможные препятствия. Мне предложили взять один спектакль в Ораниен-

[1008] [Кшесинская, 1992, с. 31].

[1009] [Шебуев, 1908, с. 4].

бауме в мою пользу. Я попробовала, и мне за расходами не только ничего не очистилось, но еще Козловские и Варламов, отказавшиеся от платы, избавили меня от долга <…>»[1010].

Два самых известных места в пригородной театральной истории Серебряного века – Озерки и Териоки.

Славу Озеркам создала вышеупомянутая Линская-Неметти. В течение нескольких сезонов этот живописный пригород стал излюбленным местом отдыха петербуржцев. Для возвращения зрителей из Озерков в город после вечернего спектакля запускались два специальных поезда и была открыта железнодорожная платформа. На театральных подмостках в Озерках дебютировали Мария Савина, Константин Варламов. Вера Комиссаржевская, приехав из провинции, впервые выступила перед столичной публикой именно здесь; правда, достаточно долго была вынуждена довольствоваться второстепенными ролями. Именно в Озерках А.А. Блок встретил свою Незнакомку. Он был частым посетителем этих мест. «Вчера я взял билет в Парголово и ехал на семичасовом поезде, – писал Блок Пясту. – Вдруг увидал афишу в Озерках: цыганский концерт. Почувствовал, что здесь – судьба, и что ехать за Вами и тащить Вас на концерт уже поздно, я остался в Озерках. И действительно: они пели Бог знает что, совершенно разобрали сердце <…>»[1011].

Знаменитый театральный критик Александр Рафаилович Кугель писал об Озерках[1012]:

> Драматические спектакли летом давались <…> в пригородах и в дачных местностях, и одной из самых солидных дачных сцен был театр в Озерках. Там я впервые увидел В.Н. Давыдова, Н.П. Рощина-Инсарова и других, а несколькими годами позже познакомился с игрой очаровательной пары – М.П. Домашёвой и П.Н. Орленева. Антреприза выписала (или откопала) эту пару из Москвы. Они играли, как было принято в старину, для «съезда» или для «разъезда», а между ними, собственно, подавалось главное сценическое блюдо – этакий, как за столом у Собакевича, «бараний бок с кашей». Но вышло так, что я решительно ничего не помню из тяжеловесного сценического угощения тогдашних Озерков, а Домашёва и Орленев настолько живо и ярко стоят перед глазами, что вместе с ними воскресает вся жизнь былого петербургского дачного уголка. Слышу я звонки, свистки паровозов, вижу сад с волнующейся серебристой листвой, и озеро, на котором шмыгают лодки, а оттуда доносится нестройное пение; помню свет электрических фонарей и свой аппетит – ах, этот молодой аппетит! – и вот-вот, кажется мне, весь этот кусок кинематографа сейчас превратится в живую, теплую, физически ощутимую действительность <…>

Кстати, вышеупомянутый Павел Орленев – ярчайший представитель театрального бродячего промысла, высоко ценимый большинством великих режиссеров, принципиально не признавая над собой власти, посвятил всю свою жизнь антрепризе. Терпел крах, бедствия, голод, горел в деревянном театре, даже бывал бит, арестован, вынужден был оставить свою возлюбленную, приму своей труппы Аллу Назимову, в Америке в качестве залога у заимодавца, но оставался верен своему выбору. Не очень-то он смущался цензурными запретами. Например, в Вологде в обход цензуры показал в 1903 г. пьесу горячо любимого им Г. Ибсена «Привидения» под видом разрешенной к постановке пьесы К.А. Тарновского «Призраки».

Териоки прославил сезон 1912 г., который осуществили организаторы театра-кабаре «Бродячая собака» совместно со Всеволодом Мейерхольдом. Еще в 1907 г. из соображений

[1010] Цит. по: [Шуберт, 1990, с. 400].

[1011] [Пяст, 1997, с. 139].

[1012] [Кугель 1967, с. 244].

преодоления запрета, наложенного драматической цензурой на ряд пьес, Мейерхольд вознамерился поставить их в театре при териокском казино, на территории Великого княжества Финляндского, где цензура была не такой жесткой. Среди этих пьес была вышеупомянутая в фельетоне Владимира Азова пьеса Оскара Уайльда «Саломея», точнее – фрагмент из оперы Рихарда Штрауса по этой пьесе, танец Саломеи. К сожалению, для осуществления задуманного у режиссера не нашлось достойной исполнительницы главной роли, и номер так и не был доведен до премьеры. Но попутно была поставлена Мейерхольдом новая пьеса Леонида Андреева «К звездам», которая оказалась весьма и весьма слабой и сыграна была лишь один раз. Следующий спектакль был запрещен местной полицией (основная причина запрета: пьеса Андреева привлекает в большом количестве публику из Петербурга).

Про спектакли в 1912 г. Владимир Пяст вспоминал[1013]:

> Энтузиастически взялся за дело хозяйственной организации Териокской труппы Б.К. Пронин; Вс.Э. Мейерхольд с удовольствием согласился руководить спектаклями и жить летом в Териоках; Н.И. Кульбин вызвался быть главным декоратором (в чем отлично успел); Н.Н. Сапунов и другие художники обещали помогать – и обещание отчасти исполнили. Помощником Пронина был покойный теперь П. Луцевич, в этом деле оказавшийся очень на месте <…> Помощником Мейерхольда – К.К. Кузьмин-Караваев, дальний кузен известного «синдика» Цеха, – тогда студент, кажется, юрист, а теперь известный режиссер – Тверской (Сценическое имя К.К. Кузьмина-Караваева. – О. Д). Труппа составилась из А.А. Мгеброва, его невесты, Виктории Чекан, подруги Л.Д. Блок – В.П. Веригиной-Бычковой, самой Л.Д. Блок; далее, конечно, с восторгом ухватившегося за возможность играть и летом В.П. Лачинова; затем – Е.П. Кульбиной, жены Н.И., и еще некоторых немногих. Почти все они (кроме Кульбиных, живших по соседству в Куоккале) переехали на лето в снятую за порядочную сумму, чуть ли не за 1000 рублей, да зато и просторную же, с чудесным по тем местам садом-парком – дачу, – недавно благоустроенную по-буржуазному, а с переездом туда актеров – пусть хоть сейчас и «любителей», – превращенную в какой полагается богеме «караван-сарай» <…> Незримым шкипером, управляющим ходом Териокского корабля, был А.А. Блок.

Териокский театр был снят в Курзале Борисом Прониным на очень выгодных условиях. Первый спектакль – пролог доктора Дапертуто (Вс. Мейерхольда) «Влюбленные», пьеса «Два болтуна» Сервантеса, пантомима по Гофману «Арлекин – ходатай свадеб» и концерт (сбор 190 руб.). Второй спектакль – «Хозяйка гостиницы» Гольдони (сбор 40 руб.). Третий спектакль – «Что иногда нужно женщине» Уайльда. Четвертый – интермедии Сервантеса «Саламанская пещера» и «Ревнивый старик», а также драма Кальдерона «Поклонение кресту» (перевод Бальмонта) (в главной роли Эусебио – Мгебров). В особый день – день памяти Августа Стриндберга – был спектакль по его драме «Виновные-невиновные» (его потом возили показывать Репину в Куокаллу в местном летнем театре «Прометей»). Еще один спектакль – «Ни за что бы вы этого не сказали» Бернарда Шоу. Всеобщий праздник, увы, был омрачен трагической гибелью художника Николая Сапунова, который утонул в Финском заливе во время катания на лодках.

Кстати, для публики загородных театров специально организовывался ночной поезд в Петербург, отходивший из Келломяки в 12.43 ночи.

[1013] [Пяст, 1997, с. 288].

О летних театрах в Лесном в записках барона Дризена читаем[1014]:

> Летом, когда Петербург разъезжался и казенные труппы закрывались, скучающим петербуржцам предоставлялось убивать вечера в загородных театрах. В числе таких театров самые разные воспоминания я храню о театре в Лесном. Помещался он на Муринском проспекте, под одною кровлею с местным клубом. Держал его некий артист Московский. Маленький, толстый, недурной актер на амплуа резонеров, Московский обладал большим талантом организатора. Благодаря его умению в театре была небольшая, но хорошо сколоченная труппа артистов, постоянно пополнявшаяся гастролерами. В этом театрике, вернее балагане, я перевидал лучшие силы театра. Я видел там Рощина-Инсарова, Андреева-Бурлака, Иванова-Козельского, Градова-Соколова и пр. Тогдашние гастролеры были не чета нынешним. Скромные условия их давали возможность антрепренерам обставлять пьесу хорошим ансамблем.

Что касается гонорара, то не все так было безоблачно с представителями «старой актерской гвардии». Тариф Василия Васильевича Самойлова, например, был 300 руб. и 10-12 букетов. Причем букет № 1 – из крупных роз, № 2 – из роз поменьше, остальные – из цветов подешевле. Вяльцевой, для сравнения, платили 1000 руб. за концерт. Из летнего театра в Лесном вышли на большую сцену актеры Киреев и Фанни Козловская. Здесь также актерствовал писатель-сатирик Николай Лейкин. Известный актер Александрийского театра Николай Ходотов тоже дебютировал в Лесном.

Вот что Ходотов пишет в мемуарах о своем дебюте[1015]:

> Летние каникулы я проводил на даче в Лесном – и тут-то уже вполне утвердилось мое призвание к театру. В то время в Лесном существовало несколько театральных любительских кружков, в которые я тотчас же окунулся с головой. Кружки эти, состоявшие из учащейся молодежи, работали в Лесном все лето, не покладая рук. Играли на даче присяжного поверенного Савельева, где была оборудована сравнительно сносная открытая сцена, играли в летнем театре при даче на Муринском проспекте, 6, где театр был устроен из громадного пустовавшего сарая, а иногда снимали для спектаклей так называемое «Зало Михалека» – своеобразный увеселительный дачный клуб. «Зало Михалека», принадлежавшее капельмейстеру Александрийского театра Михалеку, представляло собой обычную дачную деревянную постройку типа лесновских дач, состоявшую из небольших комнат и сравнительно большого зала со сценой-эстрадой, в которой устраивались танцевальные вечера и спектакли.

Рассказывает Ходотов и о том, что однажды он был внезапно замечен на эстраде в роли куплетиста случайно заглянувшими коллегами, которых пришлось после долго уговаривать никому об этом не рассказывать, иначе он мог быть уволен из Александрийского театра[1016].

Вернемся к воспоминаниям фон Дризена[1017]:

[1014] [Дризен, 1916, с. 30].

[1015] [Ходотов, 1962, с. 35].

[1016] [Там же, с. 46-47].

[1017] [Дризен, 1916, с. 31].

> Из петербургских летних увеселений очень популярен был «Зоологический сад». Как ни странно, но полуграмотный, хотя очень энергичный арендатор «Зоологии» Э. Рост сумел сделать свое учреждение очень занимательным. Правда, о зверях там меньше всего думали. Обыкновенно завсегдатаи «Зоологического сада» с нетерпением ждали бенефиса арендатора. К этому дню (приблизительно в середине июля) Рост готовил какую-нибудь феерию, причем обставлял поистине роскошно, не только в смысле декоративном, но и артистическом. Ежегодно он преподносил балетоманам новую итальянскую звездочку У него танцевали Аделина Сазо, Антониета Белла, Верже, талантливый танцовщик Винченте и др. Сами по себе феерии не представляли какой-нибудь ценности, кроме эффектного зрелища для глаз <…> Публики в саду видимо-невидимо – здесь собирался весь Петербург <…> В этот день съедалось без малого полтораста тысяч бутербродов.

О «Зоологическом саде» в заметке главного редактора газеты «Обозрение театров» Ивана Осиповича Абельсона[1018]:

> Премьера в «Зоологическом саду», очевидно, является большим событием для большой публики. В понедельник 16 июля (1907 г. – О. *Д.*) на первом представлении новой феерии «Спящая царевна» мы наблюдали редкое в России зрелище – толпу в 4-5 тысяч человек. Возможно, впрочем, что виновниками необычайного скопления народа являются директора этого своеобразного театрального учреждения господа Баумвальд и Гольц, справлявшие свой бенефис. Наша «Зоология» не укладывается ни в одну из театральных рамок. «Народным» этот театр нельзя назвать в общепринятом смысле. Разве в прямом. Каждый петербуржец считает своей обязанностью хоть по одному разу смотреть каждую феерию, так что в течение лета каждый обыватель побывает раза два-три в «Зоологии». Рядом с «товарищем» рабочего вы можете здесь встретить и товарища министра. Умелая, чисто американская реклама зазывает все и всех. Умелость рекламы заключается в том, что она, несмотря на явно зазывательный характер, не разочаровывает. Вы не чувствуете себя обманутым. Вам может не понравиться та или иная частность, тот или иной «номер», или здешние порядки, но вы никогда не чувствуете себя в праве роптать, жаловаться на «беззастенчивость» и т.п., – как это бывает на известных «благотворительных» концертах частных предпринимателей. Секрет лежит в том, что отдельные номера программы оставляют вас совершенно удовлетворенными, и подчас за одно охотно прощается многое. Так, например, «симфонический оркестр», о котором вы с иронией читаете в афише – какой, мол, в «Зоологическом саду» симфонический оркестр! – вдруг неожиданно для вас оказывается настоящим симфоническим оркестром, полным, звучным, талантливым, дирижируемым хорошим музыкантом и достойным патентованных музыкальных эстрад Павловска и Сестрорецка и т.п. Или «гвоздь» программы – феерия. Находясь в «народном» саду, вы вдруг видите такую феерическую обстановку, о которой мечтать не смели былые Лентовские, и невольно примиряетесь с тем, что в буфете, в общедоступном народном буфете, с вас берут 15 к. за стакан чаю, что сад недостаточно

[1018] [И. О., 1907, с. 8].

> освещен и т.д. и т.д. Феерии, впрочем, не все удачны. Сданная теперь в архив феерия «Подвиги Шерлока Холмса» недостойна была своей обстановки. Зато сменившая «Шерлока» «Спящая царевна» – интереснейшее зрелище, ибо это – красивое зрелище. Во-первых, тема литературная. Сказка Перро о заколдованной царевне уже послужила темой для балета П.И. Чайковскому. В феерии г. Трефилова эта милая тема не опошлена, не вульгаризована, а сохраняет свою прелесть, свою увлекательность <…> Для специалистов – все необычайно красиво, ослепительно ярко, изумительно эффектно. Что и требуется от феерии. При лучшей труппе постановка достойна любой сцены, даже императорской. Слаба, пошловата «музыкальная иллюстрация»: хорош только хор охотников. Достаточно сказочно поставлены балетные номера феерии. У публики «Спящая царевна» имела шумный успех. По окончании представления, при открытом занавесе, публика и труппа чествовали бенефициантов господ Баумвальда и Гольца. Венки, подарки, адреса, телеграммы – обычная бенефисная картина. Недоставало только какого-нибудь «свадебного генерала», как у Чехова. Из бенефициантов забыли вызвать г. Трефилова. Но его очередь впереди: феерия будет иметь продолжительный успех.

Воспоминания барона Дризена о другом летнем театре, который располагался по соседству, на Петербургской стороне[1019]:

> Мои воспоминания были бы неполны, если бы я в число летних петербургских *attraction* не включил <…> «Аквариум». Сравнительно небольшая площадь сада была разбита там на аллеи чахлыми деревцами. По окружности площади находились несколько пещер или клеток, где, в конкуренцию с «Зоологией», ютились жалкие медведи, волки и прочие звери <…> собственно Аквариум помещался на <…> углу Каменноостровского пр. и проезда к торговым рядам. Остряки утверждали, что ежедневно рыба заменялась там новой, так как к вечеру ее съедали за ужином. В качестве увеселения, по средине сада, находилась обыкновенная садовая эстрада в виде ракушки. Здесь по вечерам играл хороший оркестр под управлением Энгеля. Петербургу «Аквариум» сразу пришелся по вкусу. Заполняла его преимущественно семейная публика, жаждущая уютной обстановки и хорошей музыки. Не прошло и двух лет, как скромную раковину заменил огромный стеклянный зал <…> Оркестр заметно окреп и стал серьезно конкурировать с Павловском и Петергофом. Появились симфонические концерты, выписывались знаменитости. Среди последних помню Жюдик[1020]. Она выступала в оперетке, потом с отдельными куплетами. Кажется, скабрезнее ничего нельзя придумать, но как это исполнялось! С каким изяществом, а главное, с какой скромностью.

Опишем репертуар упоминавшегося Павловского театра (1909): понедельник, среда, воскресенье – легкая музыка; вторник – симфоническая русская музыка; пятница – симфоническая иностранная музыка; четверг – вечера инструментальных солистов; суббота – вокально-инструментальные вечера.

[1019] [Дризен, 1916, с. 32].

[1020] Анна Жюдик (1850-1911) – французская певица. Выступала на сцене парижского театра «Буфф-Паризьен», была звездой премьер таких оперетт Ж. Оффенбаха, как «Прекрасная Елена», «Великая Герцогиня Геролынтейн-ская». Много гастролировала в Санкт-Петербурге. Стояла у истоков жанра театрализованной эстрадной песни *chanson de geste* (шансон жеста).

П.П. Потёмкин об одном вечере в Павловском театре[1021]:

> Вчера в Павловском театре Н.В. Плевицкая давала концерт, и толпа на музыке сильно поредела, отвлеченная ею. В театре, в самом настоящем, не дачном театре было полным полно. Сидят все в шляпах и с палками и зонтиками; только один какой-то плотный, довольно высокого роста мужчина, хоть и не жарко, прицепив свое канотье к пуговице раздувшегося жилета, протискивается вслед за хорошенькой дамочкой, утирая красный лоб измятым платком. Я видел его раньше; целый день он так бегал за своей дамой, принадлежащей к разряду двужильных, и утомился.
>
> Долго не начинают. Публика верхов, не стесняясь, кричит «пора» и стучит палками и кулаками. За занавесью с видом руин Павловского парка раздаются звонки. Занавес поднимается, наконец, и выходит Доброхотов с балалайкой. На лицо его направляют два прожектора с боков, он гримасничает, но игра его, даже принимая во внимание эту неприятность, очень и очень посредственна. Если лавры Трояновского ему не дают спать, то он еще долго, вероятно, до самой смерти, будет страдать бессонницей.
>
> Ермилов, сменивший его, рассказывал, страшно волнуясь, путаясь и торопясь, отрывок из Успенского (Глеба. – О. *Д.)* – «Старушки-странницы» и затем ряд негодных собственных рассказов.
>
> Когда вышла Плевицкая, публика прямо застонала от удовольствия, так наскучили ей предшествовавшие исполнители.
>
> Вчера Плевицкая была особенно в ударе. Ее лицо, оттененное ярко-красным под сарафаном платьем, мимировало на редкость. Я говорю о платье и лице Плевицкой потому, что нельзя только слушать Плевицкую, – ее надо смотреть. Очарование ее исполнения, сила ее таланта не в одном только голосе, во всем – ив лице, и в руках, и платье. Поэтому так неудачны все ее подражательницы. Ее самородный талант настолько велик, прост и естественен, что подражание невозможно.
>
> Вчера она спела несколько новых вещей, очень хороша была «Лучинушка».
>
> Зачем только Плевицкая подбирает такой плохой антураж?

Репертуар летних сценических площадок постоянно менялся. Очень любопытно наблюдать при просмотре театральных анонсов, как один и тот же спектакль кочует из одного театра в другой в течение сезона, методично охватывая все районы города и пригороды. В более отдаленных от Петербурга дачных театрах в репертуаре преобладали пьесы А.Н. Островского. Например, летом 1907 г. шли одновременно «Дикарка» и «Без вины виноватая» в Старо-Сиверском театре «Кинь-грусть», «Поздняя любовь» – в Ново-Кикенском театре на станции Сергиево, «Не в свои сани не садись» – в Гатчинском театре, «На бойком месте» – в театре и саду «У Серебряного пруда» в Лесном. Но случались и диковинные, уникальные постановки, например – концерт этнической музыки и танца «Сорок диких женщин из Дагомеи» в Кронштадтском театре. (В луна-парке на Офицерской улице имелся «живой» этнографический музей: деревня Сомали, которая была сооружена на манер сомалийских деревень и «обслуживалась» настоящими сомалийцами.) Нередко во время одного представления за драматической постановкой следовали французская борьба или цирковые номера. В антрактах сборных спектаклей нередко запускали кинематографические ленты. Благодаря вошедшей в обиход техники грамзаписи популярность некоторых певцов – Анаста-

[1021] [Потёмкин, 1913, с. 4].

сии Вяльцевой, Вари Паниной, Собинова и Шаляпина – приобретала немыслимые размеры. Стихийно организовывались группы поклонников, кочевавшие вслед за артистом по всевозможным сценическим площадкам. Участие Леонида Собинова в спектаклях Нового летнего театра «Русская опера» на Бассейной улице увеличивало стоимость билетов в несколько раз.

На примере старинного Демидовского сада на Офицерской улице любопытно проследить хронику последовательной смены театральных проектов. Начнем с уже известного нам «Театра Неметти», в котором выступали с середины 1880-х годов песенники, чтецы и эстрадные артисты. В 1898 г. помещение театра арендовал «Русский драматический театр» А.В. Амфитеатрова. В 1900 г. здание театра приобрела Е. А. Шабельская для своей труппы. Сезон 1903/1904 гг. – за труппой «Литературного театра» О.В. Некрасовой-Колчинской. Сезон 1904/1905 гг. – театр легкой комедии «Фарс». В 1904 г. – летний театр В.А. Казанского. В 1906-1909 гг. – драматический театр В.Ф. Комиссаржевской с главным режиссером Вс.Э. Мейерхольдом. Здесь прошла премьера «Балаганчика» А.А. Блока в 1906 г. В 1909 г. – «Веселый театр для пожилых детей» Ф.Ф. Комиссаржевского и Н.Н. Евреинова. В 1911-1912 гг. театр арендовала труппа К.Н. Незлобина. С 1912 г. на территории бывшего Демидова сада открылся луна-парк, летний ресторан и театр «Летний фарс». В 1913 г. в этом театре состоялась премьера футуристских спектаклей – трагедии «Владимир Маяковский» и оперы Михаила Матюшина и Алексея Кручёныха «Победа над Солнцем».

Об этих спектаклях у Бенедикта Лившица в «Полутороглазом стрельце» сказано[1022]:

> Дело в том, что никакой труппы, ни драматической, ни оперной, у футуристов не было и, разумеется быть не могло. Приходилось набирать исполнителей среди студенческой молодежи, для которой заработок был манной небесной. Платили хорошо, и от претендентов на любые роли не было отбоя. Но вот в одном из будущих участников спектакля внезапно заговорила совесть: он счел несовместимым с достоинством честного интеллигента повторять со сцены «такой бессмысленный вздор, как стихи Маяковского», и решил публично покаяться, обстоятельно поведав обо всех приготовлениях к спектаклю. Эффект, как можно было предположить, получился обратный: публика, заинтригованная подробностями, расхватала последние билеты.

В 1916 г. территорию Демидовского сада занимала автомобильная рота. После февральской революции (1917) в парке работали мюзик-холл, варьете и два кинотеатра – «Дона Глория» и «Глория». 30 июня 1917 г. здесь состоялась премьера оперетты И. Кальмана «Сильва» (аналогичная премьера-конкурент была проведена на сутки раньше в театре «Летний Буфф», и все это несмотря на то, что с начала войны из репертуара всех театров были сняты пьесы и музыкальные спектакли немецких и австро-венгерских авторов). В 1918 г. в Демидовском саду располагался Коломенский совет рабочих и солдатских депутатов. Сейчас здесь находится стадион Национального государственного университета физической культуры, спорта и здоровья им. П.Ф. Лесгафта.

В июле 1914 г. одновременно с мобилизацией были приведены в боевую готовность и летние театры. Художественным девизом стал, по меткому замечанию одного из критиков, «бинт для усов Вильгельма». В репертуар вошли пьесы, якобы вызывающие боевое настроение у зрителя. Пьеса Мамонта Дальского «Позор Германии. Культурные звери» обошла все провинции. Шла также патриотическая мелодрама Григория Ге «Реймский собор». Леонид Андреев сочинил пьесу «Король, закон и свобода»; Михаил Арцыбашев – пьесу «Война». Ставились «За Русь святую, или Казаки» Бек-Ивирова (В. Ребикова), «Одураченный немец,

[1022] [Лившиц, 1989, с. 445].

или Вильгельм колонист» В. Леонидова, «В царстве чертей и немцев, или заколдованный меч» А. Дрождинина, «Германская шпионка» Е. Лиина и другие, в том числе старая пьеса А.Ф. Писемского «Ветеран и новобранец».

Революция превратила летние театры в агитационные трибуны. По мере продвижения Красной армии по России они бесследно исчезали. А поскольку важнейшим из искусств стало кино, то до сих пор фактически и не возродились.

Литература

Азов В. А. Цветные стекла. СПб.: Издание М.Г. Корнфельда, 1911.

Алянский Ю.Л. Увеселительные заведения старого Петербурга. СПб.: Аврора; Стройиздат-СПб., 2003.

Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2 т. Т. 2. Л.: Искусство, 1991.

Горный С. Альбом памяти. СПб.: Гиперион, 2011.

Горький А.М. Полное собр. соч.: в 25 т. Т. 7. М.: Наука, 1970.

Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. М.: ТЕРРА, 1994.

Дорошевич В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 8. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1907.

Дорошевич В. Рассказы и очерки. М.: Московский рабочий, 1962.

Дризен Н.В. Сорок лет театра. Воспоминания. 1875-1915. Пг.: Прометей, 1916.

Дымов О. Драматург // «Сатирикон» и сатириконцы. М.: Эксмо-пресс. 2000. С. 277-299.

Дымов О. От Айседоры Дункан до Фёдора Шаляпина. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2012.

Загоскин М.Н. Избранное. М.: Правда, 1988.

И. О. [Абельсон И.О.] Премьера в Зоологическом саду // Обозрение театров. 1907. № 147. С. 8-9.

Кугель А.Р. Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967.

КшесинскаяМ.Ф. Воспоминания. М.: АРТ, 1992.

Летний обозреватель. 1907. Дачные театры // Обозрение театров. 1907. № 145. С. 9-10; № 146. С. 8-9.

Лившиц Б.К. Полутороглазый стрелец. Л.: Советский писатель, 1989.

Мгебров А.А. Жизнь в театре: в 2 т. Т. 1. Л.: Academia; Т. 2. М.; Л.: Academia, 1932.

Островский А.Н. Пьесы. М.: Художественная литература, 1982.

Петровская И. Ф. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л.: Искусство, 1979.

Потёмкин П.П. День в Павловске // День. 1913. № 165. С. 4.

Потёмкин П.П. Герань. Книга стихов. СПб.: Издание М.Г. Корнфельда, 1912.

Пяст В. Стихотворения. Воспоминания. Томск: Водолей, 1997.

Русская драматургия начала XX века / сост., авт. примеч. С.К. Никулин. М.: Современник, 1989.

Русская театральная пародия XIX – начала XX века / сост., ред., вступ. ст. и коммент. М.Я. Полякова. М.: Искусство, 1976.

Савина М.Г. Горести и скитания. Л.: Искусство, 1983.

Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театр миниатюр в России: 1908-1917. М.: Молодая гвардия, 2005.

Фёдоров А.М. Гастролеры // Писатели чеховской поры: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература. 1982. С. 282-298.

Ходотов Н.Н. 1962. Близкое – далекое. Л.; М.: Искусство, 1962.

Чернышёва-Мельник Н. 2013. К. Р. Баловень судьбы. СПб.: Амфора, 2013.

Чехов А.П. Собр. соч.: в 12 т. М.: Правда, 1985.

Чёрный С. Полное собрание стихотворений и поэм в одном томе. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2012

Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Алма-Ата: Онер, 1983.

Шебуев Н. 1908. Летние темы // Обозрение театров. 1908. № 405. С. 4. *Шолом-Алейхем.* Блуждающие звезды. М.: ММП, 1994.

Шуберт А.И. Моя жизнь // Судьба таланта: театр в дореволюционной России / сост., вступ. ст. и коммент. Л.В. Маньковой. М.: Правда, 1990. С. 271-411.

© Дмитриев О.Н., 2017

Сведения об авторах

АНРИ-САФЬЕ Элен (HENRY-SAFIER, Helene) – кандидат филологических наук, переводчик художественной литературы, театровед. Доцент русского отделения Славянского факультета Сорбонны, специалист в области русской поэзии XX века, русского театра и теории художественного перевода. Переводила поэзию Б. Пастернака *(Pasternak B.* Ma soeur la vie et autres poemes [«Сестра моя – жизнь» и другие стихи]. Paris: Gallimard 1982), И. Бродского (Vertumne [Вертумн]. Paris: Gallimard, 1993), драматические произведения М. Цветаевой (см.: Romantika [Романтика]. Paris: Gallimard, 1998). Автор научных работ о творчестве А. Ахматовой *(Anna Akhmatova.* Requiem // Quillier P. et al. Poesie epique au XXe s – Akhmatova, Hikmet, Neruda, Cesaire. Paris: Atlande, 2009. P. 14-47; 114-248), Б. Пастернака *(Pasternak B.* Tcrits autobiographi-ques – Le Docteur Jivago [Автобиографические тексты: «Доктор Живаго»] / Edition publiee sous la direction d'Helene Henry. Paris: Gallimard, 2005), Е. Вахтангова *(VakhtangovE.* Ecrits sur le theatre [Труды о театре] // Pref., trad, et notes Helene Henry, postf. Beatrice Picon-Vallin. Lausanne: l'Äge d'homme, 2000). Занималась также творчеством И. Анненского, А.Н. Островского, студиями МХТ. Опубликовала ряд статей о современной поэзии и театре. Кавалер Ордена Искусств и Литературы Французской республики (2005).

БЕЛОБРОВЦЕВА Ирина Захаровна – PhD, профессор Института гуманитарных наук Таллинского университета. Сфера научных интересов: русская литература и культура XX и XXI веков, эстонская литература и культура XX и XXI веков. Основные работы: «Над чистым листом в одиночку и с надеждой. Статьи об эстонских прозаиках» (Таллин: Ээсти раамат, 1985); «Роман Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”». Комментарий (М.: Книжный клуб 36,6,2007. В соавторстве с С. Кульюс); «Юрий Абызов – Давид Самойлов. Переписка» (сост., отв. ред. И. Белобровцева; примеч. И. Белобровцева, Н. Мирская, Б. Равдин. Таллин: Tallinna Ülikooli kirjastus, 2009); «Переписка Н.Е. Андреева и Л.Ф. Зурова» (сост. И.З. Белобровцева, Е.Н. Андреева // Балтийский архив: русская культура в Прибалтике. Вып. XIII. Таллин, 2013); «Образ “малого врага”: Прибалтика и Польша в зеркале советской карикатуры (1918-1940)» (М.: ФЛИНТА; Наука, 2013. В соавторстве с Д. Всевиовым и А. Данилевским); *Зуров Л.Ф.* Иван-да-Марья (СПб.: Лимбус Пресс; Изд-во К. Тублина, 2015. Реконструкция текста и предисловие).

БОГОМОЛОВ Николай Алексеевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературно-художественной критики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. Сфера научных интересов: русский модернизм, поэтика, стиховедение, источниковедение. Автор работ по истории русской литературы, в том числе: «От Пушкина до Кибирова» (М.: НЛО, 1994); «Михаил Кузмин: статьи и материалы» (М.: НЛО, 1995); «Русская литература начала XX века и оккультизм» (М.: НЛО, 1999); «Mikhail Kuzmin: A Life in Art» (co-authored with prof. John Malmtad; Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999); «Вячеслав Иванов в 1903-1907 годах» (М.: Intrada, 2007); «Сопряжение далековатых. О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче» (М.: Intrada, 2009); «Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха» (совм. с Дж. Малмстадом; М.: Молодая гвардия, 2014).

БРЫЗГАЛОВА Елена Николаевна – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета, член редколлегии журнала «Вестник Тверского университета. Серия: “Филология”». Сфера исследовательских интересов: Серебряный век русской лите-

ратуры. Автор монографий: «“Лирическая сатира” в драматургии Серебряного века» (Тверь: Золотая буква, 2004) и «Творчество сатириконцев в литературной парадигме Серебряного века» (Тверь: Издатель А. Ушаков, 2006).

БУКС Нора (BUHKS, Nora) – PhD, профессор Славянского факультета Сорбонны, автор монографии по теории коммуникации «Le journalisme de la perestroi'kaika. Les techniques du renouveau» [Журналистика перестройки. Техники обновления] (Paris: Presses de TUniversite de Paris-Sorbonne, 1988) и книги о русских романах Вл. Набокова «Эшафот в хрустальном дворце» (М.: Новое Литературное обозрение, 1998); составитель 10 научных сборников. В настоящее время занимается изучением культуры Серебряного века. Последние публикации на эту тему: «Три сказки Петра Потёмкина» (Slavic Almanac. 2011. Vol. 17. No. 1. P. 29-71); «Заметка о негритянских мотивах в драматургии русских кабаре 1910-х годов» (Slavic Almanac. 2011. Vol. 17. No. 2. P. 163-170); «Из Петербурга в Москву: Петр Потёмкин в газетах “День” и “Русское слово” (1915-1917)» (Slavic Almanac. 2012. Vol. 18. No. 2. P. 109-135); «Парикмахерская кукла Чуж-Чуженина (Николая Фалеева)» (Slavic Almanac. 2013. Vol. 19. No. 2. P. 142-155).

ГОЛОВИН Валентин Вадимович – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, руководитель Центра исследований детской литературы Института русской литературы (ИРЛИ) РАН (Пушкинский Дом). Член редколлегии журналов «Детские чтения» (ИРЛИ РАН), «Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История». Сфера исследовательских интересов: русская литература, детская литература, фольклористика, антропология. Автор 130 публикаций, в том числе монографии «Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе» (Turku, Finland: Abo Akademi University Press, 2000).

ДМИТРИЕВ Олег Николаевич – директор российско-финского издательства «Юолукка», специализирующегося на издании книг авторов «второй культуры» и малоизвестных авторов Серебряного века. Автор ряда публикаций по творчеству П.П. Потёмкина, в том числе: «“Русский сезон” 1913 г. в Париже в рецензиях П.П. Потёмкина» (Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2010. Vol 16. No. 2. P. 97-107); «Уникальное собрание пьес Петра Потёмкина в фонде Отдела рукописей и редких книг Санкт-Петербургской театральной библиотеки» (Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2011. Vol. 17. No. 1. P. 72-92); «Своеобразие потёмкинского театра – краткий очерк» (Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2012. Vol. 18. No. 2. P. 143-175); «Петр Потёмкин и музыкальный театр» (Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2012. Vol. 18. No. 2. P. 175-209 (под псевдонимом Олег Голиков)); «Гуго фон Гофмансталь и Россия нач. XX в.» (Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2014. Vol. 20. No. 2. P. 172-195); «Петр Потёмкин» (Поэзия: Russian Poetry Pust and Present. No. 6. Idyllwild, CA: Charles Schlacks, Publisher, 2016. P. 75-90).

ИЧИН Корнелия (ICHIN, Cornelia) – доктор филологических наук, профессор Белградского университета, главный редактор журнала «Славистический сборник Матицы сербской». Автор книг о Н. Гумилеве: «Циклус ᵋᵋПлава звезда” Николаса Гумшъова» (Београд: Филол. ф-т у Београду, 1997); Л. Лунце: «Драмско стваралаштво Лава Лунца» (Београд: Филол. ф-т у Београду, 2002); «Лев Лунц, брат-скоморох (о драматургии Льва Лунца)» (Белград: Изд-во филол. ф-та Белградского ун-та, 2011); об Овидии и русской поэзии: «Поэтика изгнания: Овидий и русская поэзия» (Белград: Изд-во филол. ф-та Белградского ун-та,

2007), а также ряда статей об авторах Серебряного века и русском авангарде: «Авангардный взрыв. 22 статьи о русском авангарде» (СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2016). Редактор более 20 научных сборников о русской литературе и культуре; редактор-составитель и комментатор рукописей русских эмигрантов в Сербии (в том числе Е.В. Аничкова, С.Н. Смирнова).

ЛОПАТИН Алексей Августович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения и культурологии Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии (СПбГХПА) им. А.Л. Штиглица. В сферу научных интересов входят исследования в области истории отечественного театра, эстрады, раннего кинематографа, живописи, декоративно-прикладного искусства, литературы (поэтика Ф.М. Достоевского). Основные издания: «Актеры-легенды Санкт-Петербурга» (сб. ст. / ред.-сост. А. Лопатин, М. Майданова; отв. ред. Т. Клявина. СПб.: НП-Принт, 2004); «Эдита» (М.: Эксмо, 2007); «Известная и неизвестная эстрада конца XIX – начала XX веков: каталог Фонда цензуры произведений для эстрады Отдела рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, 1846-1917» (сост., вступ. ст., коммент. А. Лопатина). СПб.: Балтийские сезоны, 2010).

ЛОЩИЛОВ Игорь Евгеньевич – кандидат филологических наук, PhD, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии Сибирского отделения (СО) РАН; доцент кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения литературы (НГПУ) Новосибирского государственного педагогического университета. Работы последних лет: «Говорящий корнеплод: к интерпретации стихотворения Д.И. Хармса “От знаков миг” (1931)» (Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 167-175); «Писатель “Александр Лугин”: к недолгой истории рецепции книги “Джиадэ”» (Эпоха «Великого перелома» в истории культуры: Сб. науч. ст. / под ред. И.Ю. Иванюшиной, И.А. Тарасовой. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2015. С. 190-200); «Петр Потёмкин в поэмах Велимира Хлебникова “Передо мной варился вар…” и “Карамора № 2-ой”» (Велимир Хлебников и русский авангард. Материалы науч. конф. (Великий Новгород, 17-19 октября 2013 г.) / сост. Т.В. Игошева. М.: Азбуковник, 2015. С. 77-88); «Поэт Константин Беседин: муза странствований и путешествий» (Русский травелог XVIII-XX веков. Коллективная монография / под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. С. 629-652 (в соавт. с Р.Д. Тименчиком)); «“Разве на каламбуре, на игре верой можно построить роман?”: о прозе А.Э. Беленсона» (Retoryka tekstu artystycznego. Gry Semanty-czne. Риторика художественного текста. Семантические игры / pod red. Anny Majmieskulow. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazi-mierza Wielkiego, 2016. S. 49-60).

МАГОМЕДОВА Дина Махмудовна – заведующая кафедрой истории русской классической литературы Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ), руководитель Блоковской группы Института мировой литературы (ИМЛИ) им. А.М. Горького РАН. Автор книг: «Автобиографический миф в творчестве А.А. Блока» (М.: Мартин, 1997); «Комментируя Блока» (М.: РГГУ, 2004); «Филологический анализ лирического стихотворения» (М.: Academia, 2004); «Александр Блок. Биография и поэтика в свете автобиографического мифа» (Siedlce, 2013; Slavica Sedlcensia. Opus-cula. T. V), а также статей по литературе Серебряного века.

НЕЖИНСКАЯ Розина (NEGINSKY, Rosina) – PhD, профессор кафедры сравнительной литературы и истории искусств Иллинойского университета (США). Сфера научных интересов: символизм и его значение в русской литературе, искусстве, в том числе живописи

и психоанализе. Автор книг: «Zinaida Vengerova: In Search of Beauty. Literary Ambassador between East and West» [Зинаида Венгерова: в поисках прекрасного. Литературный посол между Западом и Востоком] (Heidelberg: Peter Lang; University of Heidelberg series, 2004; 2006 (2nd ed.)); «Salome: The Image of a Woman Who Never Was» [Саломея: образ никогда не существовавшей женщины] (New Castle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publisher (CSP), 2013). Также автор нескольких сборников стихов, последний из которых – «Dans 1e Jardin du Luxembourg» [В Люксембургском саду] (Paris: l'Harmattan, 2015). Является составителем и ответственным редактором научных сборников: «Symbolism, Its Origins and Its Consequences» [Символизм, его корни и его последствия] (New Castle Upon Tyne: CSP, 2009); «Light and Obscurity in Symbolism» [Свет и тьма в символизме] (New Castle Upon Tyne: CSP, 2015); «Mental Illness and Symbolist Movement» [Психические болезни и символизм] (New Castle Upon Tyne: CSP, 2016).

НУСИНОВА Наталья Ильинична – доктор искусствоведения, киновед и детский писатель; ведущий научный сотрудник НИИ Киноискусства ВГИК. Преподавала как приглашенный профессор в Университете Париж III Новая Сорбонна, в Высшей Нормальной школе (Париж), Университете Бордо III им. Мишеля де Монтеня, в Брюссельском свободном университете, Амстердамском университете. Автор статей и публикаций по истории русского, французского кино и кинематографа русской эмиграции, изданных в разных странах. Составитель книг: «Трюффо о Трюффо» (М.: Радуга, 1987); «La Jeunesse de Kozintsev et Trauberg (Les debuts de la FEKS. 1921-1925)» (Leuven: STUC, 1992; Leonid Trauberg et lexcentrisme. Bruxelles: Yellow Now, 1993); «Семен Лунгин, Илья Нусинов. "Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен"» (Сборник. СПб.: Сеанс, 2010. Серия «Библиотека кинодраматурга»). Автор монографии: «"Когда мы в Россию вернемся…" Русское кинематографическое зарубежье. 1918-1939» (М.: НИИК: Эйзенштейн-центр, 2003). Автор книг для детей: «Приключения Джерика» (М.: Самокат, 2006 (1-е изд.); 2009 (2-е изд.)); «Курячий бог» (М.: Розовый жираф, 2012); «Про жирафа Федю» (М.: Компас Гид, 2014).

ОБАТНИН Геннадий Владимирович – университетский лектор по русской литературе и доцент в Хельсинкском университете. Сфера научных интересов: русский модернизм, поэтика, стиховедение, источниковедение. Основные публикации последних лет: «Кювилье, Иванов и Беттина фон Арним» (Россия и Запад. Сб. в честь 70-летия К.М. Азадовского. М.: НЛО, 2011. С. 345-402); «Two Hundred Years of "poshlosf": A Historical Sketch of the Concept» (Alapuro R., Mustajoki A., Pesonen P. (eds). Understanding Russianness. London; N.Y.: Routledge, 2012. P. 183-210); «Из архивных разысканий о Вяч. Иванове» (Русская литература. 2014. № 2. С. 264-281); «К изучению малых поэтов модернизма» (Scando-Slavica. 2016. Vol. 62. No. 1. P. 100-133).

ПЕНСКАЯ Елена Наумовна – доктор филологических наук, ординарный профессор, руководитель школы филологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), заместитель главного редактора журнала «Вопросы образования» (НИУ ВШЭ). Автор работ по русской и европейской истории идей, литературы и театра XIX-XXI веков. Среди работ последних лет: «"Городское измерение" трилогии Сухово-Кобы-лина в исследовательской оптике Н.П. Анциферова» (Третьи московские Анциферовские чтения. Сб. ст. по материалам Междунар. юбилейной конф., посвященной 125-летию Н.П. Анциферова (Москва, ГЛМ – ИМЛИ РАН, 3-6 декабря 2014 г.). М.: Летний сад, 2015. С. 279-302); «Свидетель и хранитель» (Новый мир. 2016. № 8. С. 34-56); «Виктор Буренин – литературный прокурор» (Буренин В.П. Публицистика и критика. М.: Совпадение, 2016. С. 5-27).

РУДНЕВ Вадим Петрович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник кафедры философской антропологии философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Основные публикации: «Морфология реальности» (М.: Гнозис, 1996); «Характеры и расстройства личности» (М.: Класс, 2002); «Новая модель бессознательного» (М.: Гнозис, 2011); «Введение в шизореальность» (М.: Аграф, 2011); «Логика бреда» (М.: Когито-Центр, 2015); «Новая модель реальности» (М.: Изд. дом ВШЭ, 2016. Серия «Исследования культуры»).

ТИМЕНЧИК Роман Давидович (TIMENCHIK, Roman) – профессор-эмеритус Еврейского университета в Иерусалиме. Историк русской культуры начала XX века. Автор книг: «Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века» (Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры, 2008); «Последний поэт. Анна Ахматова в 1960-е годы» (в 2 т. Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры, 2014); «Ангелы – люди – вещи: в ореоле стихов и друзей» ([Избр. ст. 1972-2015 гг.]. Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры, 2016).

ТРУБЕЦКАЯ Лаура (TRUBETZKOY, Laure) – профессор русской литературы Университета Париж IV Сорбонны, переводчица. Сфера научных интересов: русский роман XX века, литература путешествий, пейзаж в русской литературе. Соредактор научных изданий произведений М.А. Булгакова и В.В. Набокова на французском языке: Mikhail Boulgakov «Romans» (Paris: Robert Laffont; Bouquins, 1993); Vladimir Nabokov «CEuvres romanesques completes» (2 T. Paris: Gallimard, 1999 (T. 1); 2010 (T. 2) (Bibliotheque de la Pleiade)). Основные публикации последних лет: «Le retour de Cagliostro: Trois avatars de laventurier italien dans la litterature russe du debut du XX^{ёте} siede» [Возвращение Калиостро: три ипостаси итальянского авантюриста в русской литературе начала XX века] (Revue des Etudes slaves. La lettre et lesprit: entre langue et culture. Etudes ä la memoire de Jean Breuillard. 2012. Tome LXXXIII. Fase. 2-3. P. 895-906); «Paris en 1900 vu de la Russie» [Париж в 1900 г. глазами русских] (Catalogue de lexposition «Paris 1900, la ville spectacle». Paris: Musees des beaux-arts de la ville de Paris, 2014. P. 104-107). Основные переводы на французский язык: Марк Харитонов «Сторож» (1999); Михаил Шишкин «Венерин волос» (2007); Владимир Набоков «Письма к Вере» (в печати).

ШУБИНСКИЙ Валерий Игоревич – писатель, критик, автор документальных биографических книг и историко-литературных статей, главным образом о русской литературе XX века (1910-1930-е и 1960-1980-е годы). Наиболее крупные работы: «Николай Гумилев: жизнь поэта» (СПб.: Вита Нова, 2004; Зодчий: жизнь Николая Гумилева. М.: Корпус, 2014 (2-е изд.)); «Михаил Ломоносов: всероссийский человек» (СПб.: Вита Нова, 2006; М.: Молодая гвардия, 2010; 2015); «Даниил Хармс: жизнь человека на ветру» (СПб.: Вита Нова, 2008; М.: Корпус, 2015); «Владислав Ходасевич: чающий и говорящий» (СПб.: Вита Нова, 2011; М.: Молодая гвардия, 2012). Живет в Санкт-Петербурге.

ЮРГЕНСОН Любовь Генриховна (JURGENSON, Luba) – профессор кафедры русской литературы Университета Париж IV Сорбонны, специалист по творчеству Л.Н. Толстого, а также по литературе и вопросам исторической памяти ГУЛАГа. Курировала полное издание «Колымских рассказов» Варлама Шаламова на французском языке: Chalamov Varlam «Les Recits de la Kolyma» (Lagrasse: Verdier, 2003). Автор книги «L'experience concentrationnaire est-elle indicible?» [Является ли лагерный опыт невыразимым?] (Monaco: Le Rocher, 2003), а также работ о Л. Толстом, в том числе статьи «La crise religieuse de Tolstoi et les avant-gardes» [Духовный кризис Толстого в свете возникновения авангардных течений в искусстве] (Depretto C. (ed.) Un autre Tolstoi. Paris, Institut d'Etudes Slaves, 2012. P. 69-76).